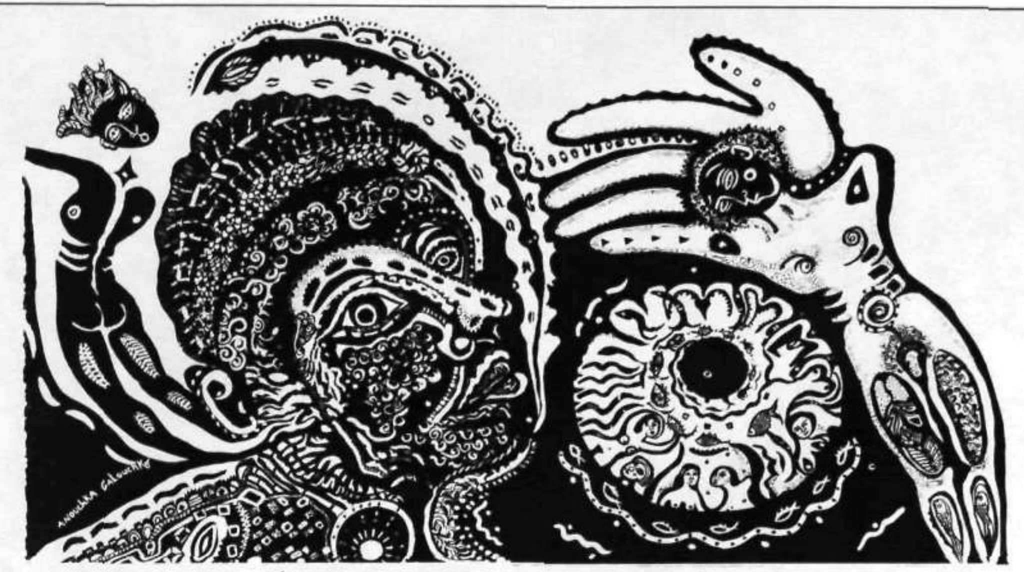
vice versa

N° 18-19 MAGAZINE TRANSCULTUREL
BIMESTRIEL, MONTRÉAL
MAI / JUILLET 1987
4,00 $



MÉTAMORPHOSES D'ÉROS

vice versa



ANOUCHKA GALOUCHKO

MÉTAMORPHOSES D'ÉROS

Aujourd'hui, plus que jamais, Éros dévoile les mécanismes de la société dans ce qu'elle a de plus intime et de plus vulnérable. La menace du Sida frappe au coeur de cette même société en faisant surgir Thanatos dans toute sa brutalité. L'échec de l'Éros, sous la bannière duquel s'est déroulée la révolution des moeurs de ces vingt dernières années, nous renvoie à tout ce qui nous menace aujourd'hui : danger nucléaire, pollution, modifications de l'écosystème, drogue. C'est en luttant contre ceci qu'Éros produit des formes de passions plus réfléchies : le mouvement pacifiste, écologique, le radicalisme des Verts en Europe. Telles sont de nos jours les métamorphoses politiques d'Éros.

Dans le privé, Éros devient justement conscient des limites de la vie. Seule voie d'une Utopie réaliste qui redéfinit le plaisir non plus comme jouissance immédiate, éclatement dionysiaque, mais comme une allégresse sérieuse, apollinienne.

EROS AND HER METAMORPHOSES

Today, more than ever, Eros is unveiling society's mechanisms in their most intimate, vulnerable workings. The threat of AIDS spreads social fear by unmasking Thanatos in all its brutality. The failure of Eros, trumpeted by the "sexual revolution" of these last twenty years, reflects the dangers around us: nuclear holocaust, pollution, changes to our ecosystem, drugs. In combat against these enemies, Eros produces the most thoughtful forms of passion: the peace movement, the ecologists, the radicalism of the Greens in Europe. These are the current political metamorphoses of Eros.

In private life, Eros is learning to recognize its limits. Yet it is still the only path to a realistic Utopia that will redefine pleasure not as immediate release and Dionysian flow, but as reflective, Apollonian joy.

LE METAMORFOSI DI EROS

Oggi come non mai Eros è capace di mettere a nudo i meccanismi più intimi e delicati del vivere. La minaccia dell'AIDS colpisce con violenza la società facendo brutalmente sorgere Tanatos. Il fallimento di Eros, che aveva animato la rivoluzione sessuale di questi ultimi vent'anni, rinvia a quello che più ci minaccia oggi: guerra nucleare, inquinamento, sconvolgimento dell'eco-sistema, droga. E' proprio lottando contro quelle forze che Eros ha prodotto delle forme moderate di passione: il movimento pacifista, quello ecologista, il radicalismo dei Verdi in Europa. Sono queste le metamorfosi politiche di Eros. Nel privato Eros prende coscienza dei suoi limiti. Unica via questa per un'Utopia realista capace di ridefinire il piacere non più come godimento sfrenato, esplosione dionisiaca, ma come un'allegrezza seria, apollinea.

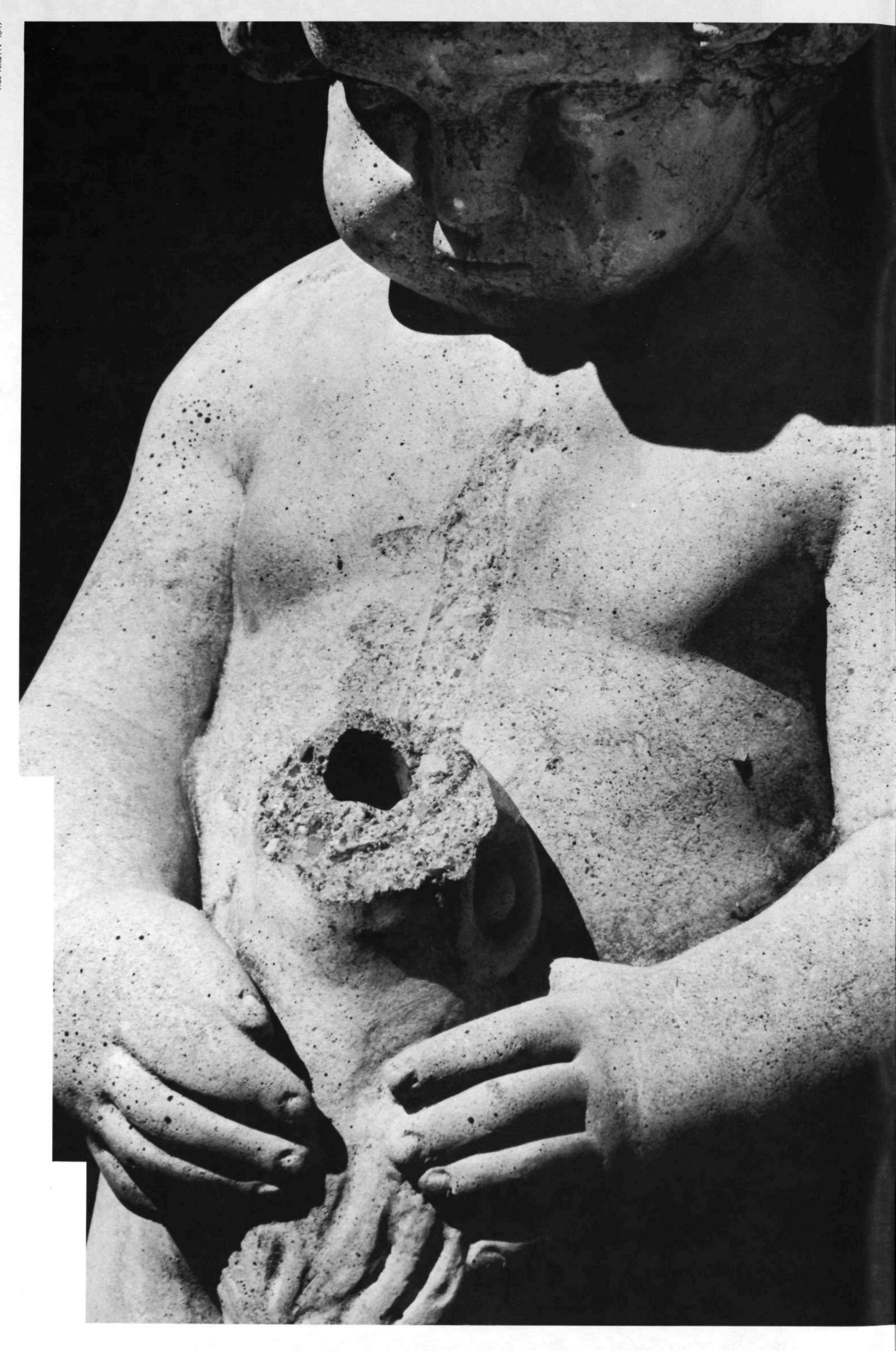
Prix du magazine canadien 1987 Prix McClelland and Stewart. *Notre collaborateur Wladimir Krysinski a obtenu le premier prix dans la catégorie fiction avec le texte « La Morsure de la chienne blanche » paru dans le n° 15 de Vice Versa. Le magazine était également en compétition dans deux autres catégories : page couverture et gastronomie.*

sommaire, summary, sommario

Métamorphoses d'Éros

Vice Versa Date de parution : juin 1987. Magazine transculturel publié par les éditions Vice Versa inc., 400 rue McGill, Montréal, Québec, H2Y 2G1 **Directeur :** Lamberto Tassinari. **Rédacteur en chef** : Fulvio Caccia **Directeur artistique** : Gianni Caccia **Comité exécutif** : Fulvio Caccia, Gianni Caccia, Bruno Ramirez, Lamberto Tassinari. **Comité de rédaction** : Pierre Bertrand, Fulvio Caccia, Gianni Caccia, Anna Gural-Migdal, Gloria Kearns, Wladimir Krysinski, Mauro Peressini, Anne-Isabelle Piché, Bruno Ramirez, Lamberto Tassinari, **Correspondants** : Camillo Carli (Rome), Yves Chèvrefils-Desbiolles (Paris), **Ont participé à ce numéro** : Évelyne Abitbol, William Anselmi, Sylvain Allaire, Michelle Blanc, Claude Bertrand, Pierre Bertrand, Elettra Bedon, Fulvio Caccia, Camillo Carli, Michel Côté, Nicole Desrosiers, Dario De Facendis, Guylaine Dionne, Raymond Filip, Christophe Gallaz, David Homel, Tina Horne, Thierry Guinhut, Gloria Kearns, Wladimir Krysinski, Isabelle Lelarge, Gilles Marsolais, Michel Morin, Anna Gural-Migdal, Mauro Peressini, Anne-Isabelle Piché, Janusz Polom, Bruno Ramirez, Hélène Rioux, Christian Roy, Nicolas Rosa, Massimo Rizzante, Lamberto Tassinari, Marie-Josée Thérrien, **Illustrateurs** : *Stéfan Anastasiu, Philippe Béha, Aldo Del Bono, Normand Cousineau, Stéphan Daigle, Anouchka Galouchko, Patrick Henley, Katherine Liberovskaya, Pierre-Paul Pariseau, Alain Pilon, Éric Simon, Daniel Sylvestre, Kamila Wozniakowska.* **Photographes** : *René Binet, André Clément, Yves Dubé, Michael* Flomen, François Gagné, Guy L'Heureux, Enryka Lehmann. **Illustration de la couverture** : Vittorio **Correction** : Évelyne Abitbol **Photocomposition** : Composition Solidaire inc, 524-8711 **Impression** : Le Droit-Leclerc **Distribution** : Messageries Dynamiques : 332-0680, Diffusion Parallèle (librairies) : 525-2513, Messagerie de presse internationale (ouest canadien) : 374-9661 Libreria Hachette s.a. (Buenos Aires) **Rédaction, publicité, abonnements** : 849-0042 Abonnement : 6 numéros 18 $, institution/étranger 25 $, de soutien 50 $. **Agent de promotion** : Vincent Rouleau.

Dépot légal : bibliothèque Nationale du Québec et du Canada. Deuxième trimestre 1987, ISSN 0821-6827. Courrier de deuxième classe. Enregistrement n° 6385. Envoyer les avis et changements d'adresse à : Vice Versa, 400 McGill, Montréal, Qc, H2Y 2G1. La rédaction est responsable du choix des textes qui paraissent dans la magazine, mais les opinions exprimées n'engagent que leurs auteurs. Vice Versa bénéficie des subventions du ministère des Affaires culturelles et du Conseil des Arts du Canada ainsi que du ministère des Communautés culturelles et de l'Immigration.



ANDRÉ CLÉMENT

Parole de désir, parole d'amour

MICHELLE BLANC



Les dieux de l'antiquité gréco-latine ont sans doute perdu fidèles et célébrants, mais leur Parnasse se dresse encore plein coeur de la parole quotidienne. Leur postérité se compte en noms (narcisse, jacinthe, aréopage), en adjectifs (arachnéen, martien, jupitérien, herculéen), en expression (talon d'Achille, cheval de Troie), etc. Il est remarquable de constater que beaucoup des mots français hérités de ce vieux fond gréco-latin sont rattachés au champ de l'amour et du désir : aphrodisiaque, vénérien, vénusien, nymphomane, satyre, érotisme (et tous ses « pairs » : érotique, éromane, érogène...) preuve que la mythologie judéo-chrétienne n'était pas en mesure de fournir à la langue française des modèles de comportements amoureux et/ou désirants. Rien de plus normal, puisqu'on sait que l'ascèse et la morale judéo-chrétiennes se sont construites sur une maîtrise de la sexualité proche du mépris et de la renonciation.

Toutefois, les grands modèles antiques n'ont pas tous eu la même fortune langagière. Dans le domaine qui nous préoccupe, Aphrodite-Vénus et son fils Éros-Cupidon occupent toute la place, alors qu'Héra-Junon, déesse de l'amour conjugal n'a pas laissé de traces dans le langage quotidien. Bien plus, alors qu'au Grand Siècle et peu après il était encore de mise, devant une femme belle et de noble prestance, de dire : « C'est une Junon », nos contemporains semblent avoir oublié cette beauté olympienne pour en faire le prototype de l'épouse acariâtre et revendicatrice.

Il est vrai que le concept d'amour, en France, doit beaucoup à l'amour courtois qui était obligatoirement un amour extra-conjugal. Denis de Rougemont dans *L'amour et l'Occident* a bien montré ce que la littérature française doit à la courtoisie. Excepté *La Princesse de Clèves*, existe-t-il beaucoup de romans de l'amour conjugal ? Les contes de fées ne se terminent-ils pas au moment où « ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants » ? Ne nous étonnons donc pas que le français n'ait pas eu besoin du modèle junonien pour qualifier ou nommer une réalité perçue comme assez peu intéressante.

Plus étonnant, encore, est le cas d'Anteros, dieu de l'amour partagé qui n'est guère connu que des seuls spécialistes. Nous nous arrêterons plus particulièrement sur le rapport étroit qui lie Éros et Anteros : selon certaines traditions, Anteros est le frère jumeau d'Éros, selon d'autres, il serait un compagnon donné par Aphrodite à son fils. Cette nuance est de peu d'importance, encore qu'il ne soit pas sans intérêt de noter qu'Aphrodite-désir aurait donc été incapable de donner naissance à l'amour partagé.

Mais l'intérêt du mythe tient surtout à ce qu'Éros, traditionnellement représenté comme un enfant, parfois comme un bébé, ne puisse grandir qu'en compagnie d'Anteros. Lorsqu'Anteros le quitte, il redevient enfant.

Qui est Éros ? L'imagerie de la Saint-Valentin voudrait nous faire croire qu'il est le dieu de l'amour, mais il n'en est rien. Il est le dieu de l'attirance physique, du coup de foudre fondé sur l'image et l'apparence. Comme son émule latin Cupidon le bien nommé, il préside au désir avec tout ce que cela comporte, justement, de cupidité. C'est pour cela qu'il est représenté comme un très jeune enfant, à l'âge où l'être n'est que désir encore non censuré, avide de recevoir avant que de donner. Seul, Anteros pourra lui permettre d'accéder à l'âge adulte, et nous verrons comment ce cheminement peut se traduire dans l'évolution de la parole amoureuse.

Éros est un enfant qui tète les mots et se nourrit du nom de l'autre qu'il roule dans sa bouche et caresse à langue avide. Il ne se connaît pas encore, il appelle avant de pouvoir se nommer et répète inlassablement ce « toi » vers qui sa faim le projette. Comme le bébé dont le premier mot *est maman, il apprend à parler à travers son désir.*

La parole à peine découverte conduit l'enfant du nom au surnom, à la « variation sur un même thème », à la répétition. Le nom ne suffit plus. L'amour-enfant en invente d'autres, il incante en litanies toujours recommencées. À mi-chemin de la comptine et du sacré, les mots partagés par les amants font la fête de bouche à oreille, de bouche à bouche, avant de se perdre dans le bâillon du sexe.

Dans son adolescence, l'amour partagé se croit unique ; à la fois secret et ostentatoire il ne saurait utiliser le code commun pour s'exprimer. Il aime montrer son intimité « nouvelle-née » sans toutefois la révéler autrement que par les « insides », terme qui renvoie à l'intériorité, mais une intériorité manifestée en public. Mieux, les amours partagés créent à leur seul usage, un code en marge du code. On peut dire qu'une langue se crée, et qu'il n'est pas indifférent de retrouver par la phonétique le lien avec le secret et le sacré communs au code adolescent. Même les mots de la parole ordinaire y sont détournés de leur sens, allusions transparentes pour les seuls initiés. Naît ainsi la métaphore, transport de sens, transport *des* sens, qui convoque l'esprit à la fête des corps.

Tout se passe comme si l'amour-s'apprenant passait par les étapes de l'apprentissage du langage. Il y faut le désir-plaisir et la communication-réciprocité (Éros et Anteros) pour qu'il puisse accéder à la parole adulte. Le mot devient alors cadeau : on donne sa parole à l'autre qui l'a fait naître, on lui confère le droit de la tuer ou de la taire, on s'abandonne.

Si dire une être de parole, n'est-ce pas alors se dire un être d'amour ? □

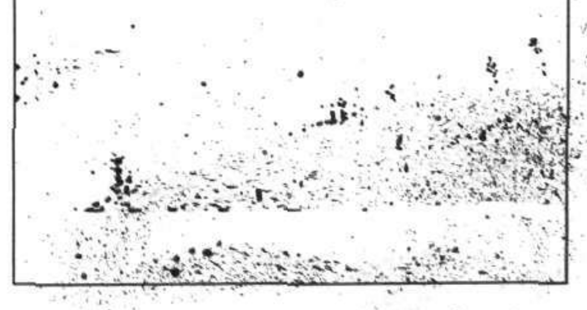
holly lolly pop

A trio of nuns, hands and heads only
from the corner of the brick wall,
lean out to spy and whisper —
what from myrth or desire.

The young mother is washing by the sea-
shore, her only child who splatters
sand and salt on her dress of summers.

His carnal tip
the source of amusement.

William Anselmi



Éros Multiple

PIERRE BERTRAND

Doit-on dire pour l'homme, ou pour moi ? Disons, pour moi Éros c'est la femme, non pas la femme avec une majuscule, mais telle femme connue, entrevue, etc. C'est le corps de la femme : comment se fait-il que les seins, les cuisses, les yeux, les cheveux, les mains, etc. produisent un tel effet sur nous (passage du je au nous) ? De dos, il n'est pas toujours évident s'il s'agit d'un homme ou d'une femme, mais il suffit de le savoir pour que notre vision du dos change. Cela a quelque chose de mystérieux, d'inexplicable, si ce n'est par l'instinct de procréation qui pousse les sexes l'un vers l'autre. Mais c'est aussi l'esprit de la femme : Éros est beaucoup plus que le simple érotisme, c'est aussi l'amour, bien que celui-ci ne soit pas plus clair que celui-là. C'est la présence, l'existence de la femme qui constitue l'Éros, et bien sûr notre rapport à cette présence et existence. Beaucoup de clichés ont été dits là-dessus.

○○○

Éros est le plus fort dans un corps continent. C'est alors une énergie, comme une vibration dans tout le corps, qui fait de la rencontre avec une femme, sur la rue, un événement très intense. Les femmes nous apparaissent trop belles, leurs lèvres trop charnues, leurs cuisses trop douces, leurs seins trop désirables. Et pourtant, nous ne faisons rien. Nous regardons, nous sentons, nous sommes bouleversés. Comment un être comme la femme peut-il exister sur terre, et croiser notre chemin comme si de rien n'était ! Éros est dieu, et pour cette raison son existence est mystérieuse.

○○○

L'érotique des troubadours. Tout est possible, tout est permis, à la stricte condition de ne pas éjaculer. Non pas à partir d'un principe moral, mais simplement pour conserver l'énergie intacte, pour augmenter l'intensité érotique. Faute de se satisfaire, le désir atteint une force, une intensité très grande. Désirer est intéressant en soi, désirer se suffit à lui-même. C'est le désir qui transforme le corps de l'aimée, qui le rend si attrayant, si irrésistible. Et pourtant, le désir ne subsiste et n'augmente que de ne pas connaître l'orgasme. Les amants se montreront nus l'un à l'autre, ils se caresseront, ils se pénétreront, mais l'homme devra retenir sa semence. Contrôle de soi qui n'est pas masochisme, mais au contraire moyen d'augmenter le plaisir. Une caresse, un baiser, dans ces conditions, deviennent aussi forts, aussi violents, qu'un orgasme. Le désir est exacerbé, et le désir exacerbé transforme le monde, tout devient excitant, l'air lui-même donne des frissons dans le dos. Éros est le sel de la terre, la bonté de la vie.

○○○

Antonioni, interviewé au sujet de son film *L'Avventura*, déclare : si nous sommes malades d'Éros, c'est qu'Éros est lui-même malade. Et il explicite : nous pouvons avec facilité laisser tomber une conception scientifique quand celle-ci s'avère inadéquate, mais au point de vue moral, au point de vue des sentiments nous sommes extrêmement conservateurs. Nous vivons sur des sentiments, des mythes qui datent d'Homère. Si nous avons pu inventer des conceptions scientifiques nouvelles, nous n'avons inventé aucun sentiment nouveau. À preuve, Éros lui-même, qui est un dieu grec. « L'homme, qui n'a pas peur de l'inconnu scientifique, a peur de l'inconnu moral. » Ainsi, l'amour-passion, tel qu'il existe traditionnellement entre l'homme et la femme, est-il un sentiment adéquat, pouvons-nous vivre là-dessus, ou ne sommes-nous pas malades de cet amour, précisément parce que cet amour est lui-même malade ? Pouvons-nous inventer un sentiment nouveau, une relation nouvelle, ou sommes-nous toujours reportés, *nolens volens*, à ce même vieux sentiment qui s'avère si problématique dans la pratique ? N'y a-t-il d'Éros que mythique, d'amour qu'impossible, que malheureux ?

○○○

Toute sa vie, à travers toute son oeuvre, D.H. Lawrence s'est insurgé contre ce qu'il appelait « la farce de l'amour volontaire ». La passion amoureuse ne lui apparaissait pas un mode de relation adéquate entre l'homme et la femme. Elle avait à ses yeux quelque chose d'idéaliste, d'impossible. Elle émanait d'un vieux rêve de fusion, de paradis perdu. Il y avait quelque chose d'absolu en elle qui la rendait douteuse. Il fallait au contraire que l'homme et la femme entrassent en relation à partir de leur solitude mutuelle fondamentale. Chacun était seul, d'abord et avant tout seul, et c'était faute de reconnaître ce fait que l'amour conduisait à des désastres, à des malheurs, à des désespoirs. L'amour n'était que la part sexuelle qui s'introduisait dans une amitié qui devrait être déjà là. De toute façon, l'amour était un mauvais mot, usé et abusé, comportant trop de connotations, déclenchant trop d'habitudes, trop de mauvais réflexes. Avec le mot amour, avec la déclaration d'amour, tout se trouvait déjà joué, floué. On partait sur un mauvais pied. On se laissait peu de chance. Il fallait d'abord cesser de parler d'amour, c'est-à-dire cesser d'aimer, pour tester, expérimenter autre chose, une autre qualité de relation. L'important n'était pas l'amour, mais la qualité de la connexion, de la relation, du contact entre un homme et une femme, qu'il y ait entre eux désir sexuel ou non. Le désir sexuel n'était qu'un élément d'excitation. Il n'était pas nécessaire. D'autres excitations pouvaient exister. Il disait : la grande beauté d'un couple, c'est lorsque chacun peut être avec l'autre tout en étant seul, et d'autant plus seul qu'il est avec l'autre. « Deux êtres humains qui peuvent se taire ensemble et perdre réciproquement la conscience extérieure de leur présence. » Il trouvait anormal que le plus beau sentiment du monde, l'amour, conduisît à des culs-de-sac, à des suicides. C'est qu'il y avait quelque chose de pourri dans le plus beau sentiment du monde, quelque chose de pourri déjà chez le Christ, avec sa manie de se donner, jusqu'à la mort sur la croix. Il fallait quelque chose de plus rigoureux, plus solide, il fallait que les êtres humains fussent d'abord capables de se tenir sur leurs jambes, fussent capables d'être eux-mêmes avant de se mêler d'aimer les autres. L'amour était pour trop de gens une fuite en avant, une façon de ne pas se rencontrer soi-même, de ne pas avoir à faire face à soi-même, une manière de noyer le poisson, c'est-à-dire de se noyer soi-même. L'amour était trop souvent symptôme de faiblesse, de déficience, alors qu'il eût dû signifier force, surabondance, débordement de force. L'amour devait être un luxe, et non une manière trop facile, et mensongère, illusoire, de mettre l'extase à la portée de l'espèce humaine. L'amour tel que pratiqué, tel qu'exploité, était un miroir qui nous disait que nous étions la plus belle personne du monde. L'amour jouait sur les cordes sensibles, il était le rêve de fortune de tous les pauvres que nous étions.

○○○

Quand un couple se défait, se dissout, ce n'est à proprement parler « la faute » ni de l'un ni de l'autre. C'est la faute de personne. D'ailleurs, il y a plusieurs façons pour un couple de se défaire. Dans certains cas, c'est une certaine manière d'aimer qui doit mourir pour permettre autre chose. C'est une certaine relation qui doit disparaître pour rendre possible une autre relation. Il n'est pas bon que l'homme et la femme soient toujours ensemble. Chacun doit avoir sa vie, chacun doit comporter de grands espaces inconnus, et inaccessibles à l'autre. Se voir trop souvent crée la monotonie, fait de l'amour une habitude. Évidemment, il n'y a pas de recette. Mais sans doute chacun doit-il créer la relation en fonction de ce qu'il est. Proust enfermait la personne aimée, tout près de lui, mais mise à l'écart, de façon qu'il pouvait vaquer à ses affaires. Kafka au contraire gardait la personne aimée à distance, et n'avait de contacts avec elle que par lettres. Ou bien la personne aimée est tellement proche qu'on ne la sent plus, que nous sommes libres. Ou bien elle reste loin, de façon également à rester libre. Le jeune adolescent jette son dévolu amoureux sur une personne inaccessible, précisément parce qu'elle est inaccessible. Alors, on peut rêver tout son soûl, sans risque d'être déçu, l'amour est un rêve qui se suffit à lui-même. Le troubadour Jaufré Rudel déclare : « Mon coeur n'a de joie d'aucun amour, sinon de celui que jamais je ne vis. » « J'ai une amie, mais je ne sais qui elle est, car jamais de par ma foi je ne la vis... et je l'aime fort... Nulle joie ne me plaît autant que la possession de cet amour lointain. »

Peut-être l'amour doit-il garder ses distances, n'est-il possible que dans une distance essentielle, qu'on peut appeler respect de l'autre, autonomie de chacun, délicatesse, attention. La relation amoureuse n'est pas un mythe mais correspond aux faits et gestes, paroles et actes posés, échangés entre deux *personnes. C'est* à ce niveau que la relation se crée, se détermine, ou se détériore, se défait, se dissout.

○○○

Peut-être n'y a-t-il d'amour valable, intéressant que celui qui n'est pas nommé ? L'amour s'exhibe, se déclare trop facilement. Il est trop bavard, trop certain de lui-même. Il n'est pas assez sceptique. Qu'est-ce qui n'est pas nommé amour ! Un peu plus de questionnement, d'hésitation, d'humilité, ne ferait pas de tort ! Est-ce bien de l'amour ? Est-ce bien cela l'amour ? Il nous semble qu'il n'y a de possibilité d'aimer qu'à partir d'un tel questionnement. Être un peu plus économe sur les mots, ne pas ajouter l'inflation verbale à l'inflation économique. Et surtout questionner ce que l'on fait, ce qui se passe, au lieu de résoudre d'emblée la question dans un mot idéal, une formule toute faite.

○○○

Se questionner sur l'amour ne signifie pas du tout que nous soyons incapables d'aimer, que nous ne puissions connaître la grandeur sublime de ce sentiment, bien au contraire. Questionner est déjà une manière d'aimer, une manière d'être au monde très intense, faite de curiosité, d'émerveillement. Et questionner sur l'amour est une manière d'aimer doublement, aimer telle personne et aimer la vie. Comment ne pas aimer ce qui nous pose des questions ? Les grands esprits sont des sceptiques. Ainsi les esprits amoureux.

C'est à travers le questionnement, les mises en question que l'amour s'affermit. Toute mise en question, tout questionnement est une épreuve. Et toute épreuve surmontée rend l'amour plus fort. « Tout ce qui ne me tue pas, me renforce. »

○○○

L'amour d'une personne précise est toujours problématique. Par exemple, il est mâtiné de haine. Quoi qu'il en soit, c'est un fait magnifique en soi qu'un homme et une femme s'aiment, même si leur amour doit passer par quelques petits drames difficilement évitables. « Toute la joie du monde est nôtre si toi et moi nous nous aimons », peut-on entendre chez un poète courtois. Du moins cette joie est-elle potentiellement nôtre, et parfois actuellement nôtre. Mais aimer ne s'adresse pas qu'à une personne particulière. Il s'adresse plus encore à la vie, au fait de vivre. Mais bien souvent il est vrai, c'est l'amour d'une femme particulière qui nous fait aimer la vie. Et c'est cela la joie. Tout rit, tout sourit, tout marche sur la corde raide de cet instant léger, où les choses et nous-mêmes nous ouvrons mutuellement pour n'être plus qu'un seul flux, qu'une seule marée. Alors, oui, Dieu est amour, non pas Cupidon ou Éros qui agissent trop souvent comme un mauvais sort, mais la splendeur même du réel.

○○○

Il semble qu'il y ait plusieurs niveaux ou degrés d'amour. Le plus haut niveau serait-il la compassion, mais non entachée de tristesse, ou plutôt dont la tristesse se transmue en passion ? Un amour sans sexe, sans égoïsme ? Ou l'amour n'est-il qu'un endroit dont l'envers est la haine, la guerre, le conflit ? De sorte que les deux, l'endroit et l'envers soient également nécessaires ? Comme on le pensait déjà dans la philosophie présocratique ? Il semble en tout cas que l'amour, quel qu'il soit, soit le maître-mot qui pointe en direction de la solution de nos problèmes principaux. Pas besoin pour cela de diviniser la souffrance comme le fit le christianisme. Ce qui est un contresens en autant que l'amour est concerné. L'amour est le lien le plus fort, le plus intense, le plus vivant. C'est en tant que tel qu'il est solution, réponse, en tant qu'il déborde les bornes de l'individu isolé, fermé, enfermé.

○○○

Nous n'avons d'âme, d'individualité que par les relations que nous entretenons. On a coutume d'appeler amour la plus intime de ces relations. Le mot est trompeur, et peut être nuisible, en ce qu'il mesure ce qui est, ce qui se passe, à un simple idéal, à une pure image. Peu importe le nom. Ce qui compte, c'est la densité même de la relation, sa durée à travers le temps, ses multiples métamorphoses...

○○○

L'homme et la femme sont obsédés l'un par l'autre. Il semble que l'un soit nécessaire à l'autre. Ils sont poussés l'un vers l'autre par la force du désir, et pas seulement du désir sexuel. C'est qu'il semble que l'un ne puisse s'accomplir, se réaliser, vivre sans l'autre. L'un est le secret, la clé de l'autre. Ce n'est pas l'homme ou la femme qui constituent le mystère du monde — ils sont de même nature que les étoiles, faits de la même étoffe que le reste du cosmos — mais la relation entre eux. Dormir ensemble, manger ensemble, parler ensemble, se taire ensemble. Une relation comme il n'y en a pas de pareille : père et fille, mère et fils, amant et amante, mari et femme, frère et soeur, etc., tout à la fois.

○○○

L'amour a pour base, cause, fondement l'admiration, et même la fascination. On dit que l'amour aveugle. Mais c'est un aveuglement qui est aussi lucidité. De toute façon, il y a tellement à voir que de voir ceci ou cela, au lieu de ceci ou cela, ne peut passer pour un aveuglement. L'autre nous fascine. Nous l'admirons, le contemplons. Il recèle des univers que nous aimons sans les connaître. L'autre s'appelle Ariane et c'est en elle-même qu'elle nous guide comme en un labyrinthe dans lequel nous voulons nous perdre. Nous sourions intérieurement, frissonnons à la vue de l'autre, à l'univers qu'il constitue, univers à la fois inconnu et étrangement familier.

Nous nous connaissons à peine, et pourtant c'est comme si nous nous connaissions depuis toujours, comme si nous avions entre nous des liens de sang. Nous sommes tellement semblables. Formons-nous les deux moitiés de l'androgyne originel dont parle Platon ? Ou sommes-nous, dans certaines positions, l'animal à deux dos, dont parle le vulgaire ? Ensemble, nos forces ne sont pas additionnées, mais multipliées. Séparées, elles ne sont pas soustraites, mais divisées. C'est ce qu'exprime Hölderlin dans une lettre à « Diotima » Suzette Gontard : « Être privé de la joie que nous pouvons nous donner — cela justifie bien toutes les larmes que nous avons versées depuis des années, mais ce qui est révoltant, c'est l'idée que nous allons peut-être périr en pleine force parce que l'un manque à l'autre. » On ne saurait mieux dire que la personne aimée est absolument essentielle, et que l'amour dans une vie est comme le soleil dans une journée.

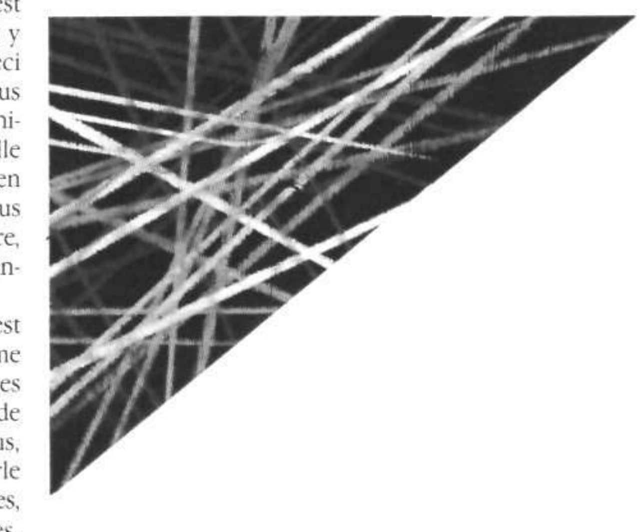
○

Dans un siècle de fast-food, de communication instantanée, de produits jetables, il semble que l'amour doive suivre la mode, et ne pas vivre plus longtemps que ne vivent les roses... Et pourtant, la durée est un vecteur essentiel de l'amour. Ce n'est qu'à travers le temps que l'amour s'éprouve. L'amour ne devient fort que de surmonter les obstacles qui ne manquent pas de se présenter. Un amour qui ne subit aucune mise à l'épreuve, qui se dégonfle au premier obstacle rencontré, qui est incapable de le surmonter, n'est un amour que du bout des lèvres.

Un amour qui dure est un amour qui se transforme. Et comme dit Lawrence, chaque changement est une souffrance même s'il cause une certaine joie. « À chaque changement, apparaît un être nouveau, s'établit un nouveau rythme. » Le désir sexuel lui-même peut disparaître. Mais le lien prouve sa force, son intensité de continuer envers et contre tout, à travers la distance, la séparation. Dira-t-on alors que l'amour s'est mué en amitié ? Mais une fois de plus, qu'importe le nom, qu'importe le mot. Et tant mieux si l'amour ne peut plus se nommer. C'est signe qu'il ne peut plus être détruit, qu'il a franchi la ligne d'horizon, qu'il est passé de l'autre côté du miroir, qu'il est devenu aussi indestructible qu'indiscernable et indécidable. L'important est que le rapport ne soit jamais détruit, qu'il vive, c'est-à-dire qu'il ne cesse de se métamorphoser. *Éros et ses métamorphoses*.

○○○

Il n'est pas possible de dire précisément ce qui nous attire, nous accroche en quelqu'un. Ce sont des univers, des lignes de fuite, des molécules infra-humaines. L'autre est un lac de sang dans lequel nous voulons plonger, et parcourir à la nage. Le sexe molaire trop évident (femme, homme) explose en une multiplicité de sexes non humains. L'autre est un voyage... □



STÉPHAN DAIGIE

Toi qui me manques

Claude Bertrand



1

Non, plus rien.
Il y avait pourtant quelque chose.
Était-ce bien réel ?
Tu es partie, mais pourquoi ?

La peur de perdre : n'est-ce pas cela que tout garçon, que tout homme éprouve en face d'une fille ou d'une femme ?

Il y a ceux qui s'attachent désespérément à leur amie ou à leur femme, comme il y a ceux qui feignent de s'y attacher, les errants, les voyageurs, les séducteurs, les « amants », mais qui, en réalité, éprouvent la peur d'un attachement réel. Les uns comme les autres ne peuvent se détacher, s'arracher à... s'ils se livrent. Car la séduction de la femme est toute puissante.
La plupart des garçons ou des hommes que je rencontre sont des esclaves. Des esclaves des femmes ou des filles avec qui ils sont ou avec qui ils vivent.
Mais cela, ils ne le savent pas et ne veulent pas le savoir. Voilà pourquoi ce sont des malheureux qui s'ignorent et dont il faudrait cesser de prendre pitié un jour si l'on veut que les choses changent. Mais cela n'est pas pour demain, car la faiblesse de l'homme est grande.
Faiblesse de l'homme qui se laisse aller à une certaine douceur avec la femme.
Faiblesse de l'homme qui s'abandonne comme un enfant dans les bras de la femme.
Faiblesse de l'homme qui rêve à la femme.

Tout homme devrait se dire : j'ai peur de perdre cette femme, voilà la réalité. Voilà ma faiblesse, voilà ce qui me mine.

Mais qui d'entre les hommes fera cet aveu, en sera capable ? Car c'est là s'avouer vaincu, il faut bien le dire.

Mais généralement, l'on préfère plutôt conserver son image : non tant aujourd'hui celle du plus fort que celle plus insidieuse de l'homme « doux » et « compréhensif », c'est-à-dire de celui qui est plein d'attention à l'égard de la femme... parce que c'est une femme. Mais je le répète : il ne s'agit là que d'une image. Car cet homme, au fond de lui, n'a pas encore désespéré de la femme, celle qu'il cherche et qu'il craint toujours de perdre.
Quand donc cessera-t-il d'espérer ?

2

« De toi, j'ai peur au fond. Tu me dis que tu m'aimes, mais je ne crois pas à ces mots. Ils ne veulent rien dire pour moi. Car j'ai le sentiment que tu vas me quitter un jour. Pourquoi, je n'en sais rien. Mais il me semble que cela vient de ce que je ne peux rien te refuser. Je suis près de toi et lorsque je suis près de toi, je te vis comme une partie de moi-même. Si tu t'en vas, je m'inquiète, si tu t'en vas voir un autre, je suis encore plus inquiet mais mon inquiétude n'est pas identifiable. Je ne sais pas pourquoi tu cherches au fond toujours à me fuir. Est-ce parce que je suis trop près de toi ? Parfois, il me vient le sentiment que c'est ma proximité qui t'effraie. Je suis trop proche, trop proche par les mots et par les gestes. Alors j'aimerais presque être un autre, un inconnu pour toi, quelqu'un qui te ferait obstacle et violence, qui ne te donnerait pas tout ce que tu veux. J'aimerais te tenir à distance mais cela tu ne le comprendrais pas, parce que tu te demanderais pourquoi je suis ainsi avec toi, moi qui suis si proche. Car depuis que je vis avec toi, je ne suis plus l'autre pour toi. Alors tu regardes ailleurs, et moi je sais que si cette situation se maintient, viendra un moment où tu ne me verras plus parce que tu m'auras trop vu, parce que tu sauras trop qui je suis. Mais qu'est-ce que je suis en face de toi ? Celui qui t'aime, c'est-à-dire celui qui a peur de te perdre. Oui, c'est cela, la peur de perdre. Je ne sais pas si tu peux comprendre à quel point je me sens démuni lorsque j'éprouve cette peur. C'est comme si le monde s'effondrait autour de moi, il n'y a plus que toi mais alors tu n'es plus là ; tu es partie, tu m'as quitté.

Je ne sais pourquoi j'éprouve ce sentiment ni pourquoi je n'arrive même pas à te le communiquer. Il me semble que si je te l'avouais, tu partirais, saisissant cette occasion pour m'échapper toujours un peu plus. Alors je me terre dans le silence, et j'attends. Mais pourquoi ai-je peur de rompre ce silence entre nous ? Comment se fait-il que je n'arrive pas à dépasser ma peur ? Cette peur de perdre, de te perdre, qu'est-ce donc au fond ? Je crois que si tu veux me quitter, c'est que tu sens que tu m'as gagné, que tu m'as eu, parce que d'une certaine manière, je me suis trop laissé faire, je me suis trop abandonné tel un enfant, j'ai fait sauter toutes mes résistances. Mais dois-je conclure que pour te garder près de moi, je n'aurais pas dû céder à ce qui en moi me portait vers toi ? Qui aimes-tu en réalité, moi ou celui qui te résiste ? Aurais-je dû me fermer un jour à toi pour que tu ne me fuies pas, pour que tu ne m'échappes pas ? Je dois bien le dire : toutes les filles que j'ai connues m'ont quitté un jour ou l'autre parce que je n'ai pas su leur résister à temps. Tout cela me trouble, je dois bien l'avouer. Et je ne vois pas comment les choses pourraient en être autrement à moins que je ne dépasse un jour ma peur de te perdre. Mais est-ce possible si je t'aime d'un amour qui n'est pas superficiel ? »

3

« Tu es là, tu me vois, tu m'écoutes, tu m'entends, mais qu'attends-tu de moi maintenant ? Que je t'impose ma loi ? Mais qu'est-ce que ma loi ? Un ordre. Mais un ordre intérieur, c'est-à-dire un ordre qui n'y paraît pas, invisible donc et qui suppose une certaine maîtrise du réel et de l'autre. Mais si j'ai cette maîtrise du réel et de l'autre, c'est parce que celui-ci est un jour entré en moi, m'a fait souffrir et m'a fait défaillir. Et le réel m'a manqué, m'a fait défaut, me révélant par là son essence la plus intime. Il m'a révélé le manque essentiel que j'avais en moi, qui m'habitait. Et alors, j'ai désespéré de t'atteindre, toi, cette femme ou cette fille que j'attendais. Depuis, je ne t'attends plus et tu viens vers moi. Mais que puis-je te donner d'autre que ce qui m'a traversé toute ma vie de l'intérieur : ce vide, ce manque à être devant lequel m'ont placé toutes celles que j'ai connues avant toi ? Alors, lorsque tu me parles, je te réponds par des silences. Et je te dis toujours que je ne suis pas gagné, que tu ne peux me gagner vraiment, non parce que je me réfugierais dans une position supérieure, cherchant par là à te résister obstinément comme la brute qui ne veut rien sentir et qui ne veut pas te connaître au fond. Non, il s'agit bien de tout autre chose en fait. Comprends-moi bien : j'ai été dépossédé de moi-même par toutes celles que j'ai connues avant toi. En un sens, elles m'ont fait échapper à moi-même, à ce noeud qui me tenait emprisonné en moi par la souffrance qu'elles me causaient. Mais c'est un peu comme si, de la sorte, elles m'avaient délivré de ce que j'étais : cet enfant auprès de sa mère qui craint toujours de perdre la femme ou la fille avec qui il est, car c'est ainsi que la mère revient dans l'homme. Elles m'ont donc fait subir à plus d'une reprise la douleur de l'arrachement, la douleur du déracinement pour me laisser là sans abri, errant dans le monde. Alors j'ai dû apprendre patiemment à vivre avec ce manque jusqu'au point où j'en ai fait comme ma raison d'être, la source même de ma créativité. Mais vivre avec cela, n'est-ce pas apprivoiser la mort, c'est-à-dire le sentiment de sa propre incomplétude ? Et maintenant, c'est cela que je sais : que je suis incomplet et que je le resterai. C'est cela que j'ai appris de plus profond, et en un sens, c'est seulement cela que je puis te donner, à toi maintenant qui viens me voir. Non, je ne peux être ton complément. Si tu me dis que je suis ton maître, c'est seulement parce que, comme le dit Hegel, j'ai appris à regarder la mort en face : mon insuffisance, ma déficience, ma propre finitude. Je suis celui à qui il manque quelque chose. C'est pourquoi l'on peut me quitter, l'on peut partir, l'on peut aller en voir un autre. Et cela, je le sais maintenant. Alors que pourrais-je te donner ou te faire sentir sinon ce que je n'ai pas, ce que je n'ai jamais eu, ce qui m'a toujours manqué, échappé ? Mais sentant ce vide t'envahir, cette ouverture faire son chemin en toi et t'entailler, ne prendras-tu pas peur en face de moi, ne craindras-tu pas que je te laisse trop libre, moi que tu ne pourras jamais tout à fait saisir parce que je m'échappe à moi-même ? Voilà le point ultime où je te résiste, où tu ne peux plus m'assimiler. Car telle est ma loi, celle que je ne peux plus maintenant contourner avec toi : te renvoyer plus que jamais à toi-même. Et ainsi mise en face de ce qui s'ouvre en toi, alors tu avoues me désirer. Mais quel chemin pour en arriver là ! » □

KAMILA WOZNIAKOWSKA

amorabilia

For Mary di Michele

Loveless in Rome.
Like flaming facets
Of Venetian crystal
At sunrise :
All loves beckon.
The sky ever azure,
On earth as it is in heaven.
A poor land where eyes
Grow larger at the sight of *lire*,
But shun Michelangelo's *terribilita*.
Mindkind
Risen with
Nosey luminosity
From a single cell in muck
Two billion summers back.

In the Borghezi Palace,
The caprice of calf love
Has dressed Dante's Beatrice
In stone forever.
Wife of a banker,
I'm sure she was uppity,
Money festooning her body,
Like a bride at an Italian wedding.

In real life,
The Madonna and Child
Both are infantile.
Born screamer,
She steps out of the picture,
And becomes a Medusa in curlers.
Goddamn the man who can't change
The Luvs diapers fast enough !

Nobler passion :
That golden silence
From the broken lyre
On the grave of Keats.
Pedestals are scary places.
No mosaic floors
On the highest hilltop shrine,
Nor sidewalk chalk paintings
Of saints in piazzas,
Can beat the blessing of a solid
Man and woman who treasure
Each other with no end to tenderness,
While rain falls on the ruins
Of perfection.

Raymond Filip



KAMILA WOZNIAKOWSKA

Lettere a Beatrice

Elettra Bedon

Cara Beatrice,
ti ho rivista! Finalmente ti ho rivista. Non pretendo che tu ti ricordi del monello dispettoso che ti tirò i capelli, nove anni fa. Eppure é da allora che io ti amo: quando ti girasti a guardarmi, i tuoi occhi ridenti di bambina mi presero il cuore per sempre.

La nutrice arcigna ti condusse via, tirandoti per un braccio, e con la tua veste sanguigna spariva in fondo alla strada anche la felicità appena intravvista.

Tante volte, inutilmente, ho cercato di mettermi in contatto con te, di rivederti. E oggi finalmente, in modo insperato, il mio più ardente desiderio é divenuto realtà. Parlavi con due donne che ti camminavano a lato—il tuo vestito bianco ondeggiava seguendo i tuoi passi aggraziati. Mi é sembrato che tu chiedessi loro qualcosa, e poi mi hai guardato, sorridendo leggermente. Mi hai salutato!

Mi é mancato il respiro per un attimo—hai visto, ho risposto goffamente al saluto e me ne sono andato in fretta. Oh, amore! Non penserai che io sia rimasto indifferente?

Appena a casa sono corso in camera mia, ho chiuso la porta e mi sono buttato sul letto, pensando a te. Devo essermi addormentato, e quando mi sono svegliato ho scritto il sonetto che ti accludo.

Ah, Beatrice. Affido questa lettera a mani sicure, perché tu possa riceverla presto. Devotamente tuo, *Dante.*

Caro Dante,
certo che mi ricordo di te. Per me non é stato difficile seguire quello che andavi facendo; sembra che noi donne siamo quasi segregate in casa, eppure esiste tra noi una rete di complicità che ci permette di tenerci al corrente di quello che ci sta a cuore.

Sono stata molto lusingata dalla tua dichiarazione e dai versi che dici di avere scritto per me. Ma non raccontarmi che mi pensi da nove anni!

La nutrice che hai definito "arcigna" ti porterà la mia risposta.

Affettuosamente, *Beatrice.*

Cara Beatrice,
come puoi dubitare delle mie parole? Sono diventato la favola dei miei amici. Al mio sonetto ha risposto in rima Guido, e da allora tutti trovano ogni occasione buona per tempestarmi di domande. Non posso nascondere di essere innamorato, ma di chi io lo sia non si saprà!

Pensa a me come io penso a te. Ti sogno ogni notte, caro angelo. Ti prendo le mani tra le mie e le bacio ardentemente.

Tuo, Dante

Caro Dante,
tu continui a ripetermi il tuo amore, ma il tuo comportamento mi sconcerta. Perché non vuoi far sapere che mi ami? Ti vergogni forse di me? Non sono abbastanza elegante o spiritosa?

L'altro giorno, quando ti ho scorto da lontano, ho pensato che tu mi guardassi, e che fosse rivolto a me il sorriso e lo sguardo languido che avevi. Ma mi sono accorta presto di non essere io l'oggetto del tuo desiderio. Non guardavi me, ma la giovane donna che era venuta a trovarsi tra noi due!

Non prenderti gioco di me, ti prego. Affettuosamente, Bice.

Carissima Beatrice,
anche tu sei caduta nella trappola! Ora i miei amici credono di avere scoperto l'oggetto del mio amore: credono che sia quella bella donna a cui tu alludi.

Ma non capisci? Adesso il tuo buon nome é salvo, nessuno parlerà di te, soltanto noi due (e i due messaggeri) sapremo l'amore ardente che ci lega.

Come puoi pensare che io mi vergogni di te?! Ma sai qual'é la situazione: sono fidanzato ufficialmente a Gemma, e tu a Simone. Non posso permettere che il tuo caro nome sia ripetuto in un pettegolezzo.

Ho deciso di scrivere alcune cosette in rima, per quella bella donna, così tutti si convinceranno ancor più che sia lei di cui sono innamorato.

Il mio cuore invece é tuo per sempre. *Dante*

Caro Dante,
mi avevi quasi convinta—hai ragione di voler evitare che si facciano pettegolezzi su di me. Ma arrivare al punto da esternare il tuo dolore per la partenza di quella donna (perché hai continuato a ripetere "bella donna" nella tua precedente?) e scrivere e far circolare "O voi che per la via..."

Non ti sembra di avere esagerato? Sto pensando seriamente se continuare a scriverti.

Oggi sono molto triste: é morta una mia cara amica, come forse avrai saputo.

Ti prego, sii gentile con me. Bice

Cara, cara Beatrice,
due righe in fretta (sto per partire) per accompagnare due sonetti che ho scritto quando ho saputo della morte della tua amica. Vedi come mi stai a cuore? La tua tristezza mi rende triste.

Sii lieta, cara, e lo sarò anch'io.

Ti amo. *Dante* ▷

VICE VERSA N° 18-19

Non so come intestare questa lettera—certamente non voglio scrivere "caro Dante". Ho tentato di non credere a quello che sentivo dire, ma poi ho dovuto arrendermi all'evidenza.

Hai cercato di tenermi buona con quei due sonetti, e devo dire che veramente il leggerli ha alleviato per un po' il mio dolore. Ma quando sono venuta a sapere che eri partito per raggiungere quella donna, che sei ritornato con lei, che il tuo comportamento nei suoi confronti é tale che troppa gente ne parla (e oltre i termini della cortesia), ho *dovuto ammettere di essere stata l'oggetto di un tuo gioco,* e non d'amore.

Ti assicuro che hai passato il segno. Non azzardarti più a salutarmi. Non scriverò più e non ho alcuna intenzione di continuare a leggere né le tue missive né i tuoi esercizi verseggiati.

Beatrice.

Cara Beatrice,
mi resta la speranza che tu voglia comunque leggere la mia lettera. Hai ragione, sembra che io ti abbia ingannata.

Ma é solo l'apparenza, credimi! Nella foga di proteggere il tuo nome, ti ho ferita.

Ho pianto, dopo aver ricevuto l'ultima tua. Ho ancora sognato di te, e Amore in sogno mi ha comandato di scriverti per spiegarti. Ti accludo "Ballata, i' vòi..." e spero ardentemente tu ti convinca della mia buona fede.

Ti supplico, perdonami. Devotamente, *Dante*

Ah, Beatrice.
Nessuna risposta da parte tua, come temevo. L'altra sera sono uscito con un amico, per tentare di distrarmi. Egli mi ha accompagnato verso un gruppo di belle donne, e ho intravvisto anche te.

Il mio turbamento é stato tale che il mio viso ha cambiato colore. Il mio amico se ne é accorto, e ho dovuto confessargli la causa del mio tremore.

Non ho fatto il tuo nome, sta tranquilla.

Ho pensato di raccogliere tutto quello che ho scritto finora e di farne una specie di autobiografia, che dedicherò a te. Cara Beatrice, pensi di potermi perdonare, un giorno?

Tuo Dante

Carissimo angelo,
mi rendo conto che ogni mio tentativo é inutile.
Mi era stato suggerito di dichiarare pubblicamente la mia sofferenza per muovere a pietà la donna che mi infligge queste pene d'amore. Ho scritto "Con l'altre donne...", ma il tuo atteggiamento non é cambiato.

Piango ogni volta che penso a te.

Tuo Dante

Cara Beatrice,
quando ti vedo mi comporto come uno stupido, ma non posso fare a meno di cercare di vederti. Continuo a scrivere versi per farti sapere quello che provo, visto che respingi tutte le mie lettere. Spero che "Ciò che m'incontra..." e "Donne ch'avete..." ti siano capitate sotto agli occhi.

Ho saputo della morte di tuo padre: so che non vuoi accettare neanche le mie condoglianze.

Sono ora veramente deciso a preparare un testo in prosa per collegare i versi che ho scritto a varie riprese, da quando ti ho rivista. S'intitolerà "Vita nova".

Posso ardire di baciarti le mani?

Devotamente, Dante

Cara Beatrice,
questa é l'ultima lettera che ti invio.

Sono profondamente triste: sono stato ammalato, ho creduto di morire, nel delirio ho pensato che tu fossi morta. Ora mi sono ristabilito, ma sono ancora sotto l'impressione di dover vivere un lutto.

Non cercherò di rivederti, Beatrice mia. Donna gentile, ispiratrice, anima bella.

Non so che cosa mi riserbi il futuro, non ho quasi più voglia di vivere. Ma una cosa ti giuro: se un giorno si parlerà di Dante, si parlerà anche di Beatrice.

Dante. □

Le désir transgresseur

ANNA GURAL-MIGDAL



STÉPHAN ANASTASIU

« De deux choses l'une, le désir nous consumera, ou son objet cessera de nous brûler. »

GEORGES BATAILLE

Dans ce style particulier de l'hybridation paradoxale si cher à Ettore Scola, « Passion d'amour » dissèque avec une telle froideur l'alchimie des sentiments, que sa criante vérité devient fabuleuse et remplit le spectateur d'un singulier vertige. Le monde est plein de ces miroirs à l'envers qui peuplent le film, miroirs effrayants et que l'on retourne comme le fait la sombre et laide Fosca, pour qu'ils ne réfléchissent plus nos hideurs ou notre différence. Plutôt le mensonge de la beauté fugace et accidentelle que l'horrible vérité de l'éternelle laideur qui condamne à la solitude. De cette confrontation du Beau et du Laid naît le paradoxe de la Passion qui seule permet de transgresser l'interdit de la disgrâce physique pour choisir le différent et affirmer une liberté d'inventer ses propres mythes.

La transgression de la laideur n'est pas la seule source d'étonnement dans le film de Scola. En effet, le cinéaste renverse les données habituelles de la tradition sociale et culturelle pour nous offrir l'envers de « La Belle et la Bête ». Son héroïne fait un sort à l'image de la femme angélique, commune à toute l'histoire littéraire, du Dolce Stile Nuovo au Romantisme, de Beatrice à Lucia. Fosca est l'incarnation de la laideur sur l'écran, sa présence scandaleuse, insupportable. Chez elle, l'image et le verbe se font chair, tant chacune de ses émotions passe par le corps, autant la souffrance d'être laide puisqu'elle en est malade, que l'ardeur du feu qui la consume. Grande, décharnée, noire comme la mort, cette femme n'a nulle part où inscrire son désir car elle vit dans un campement militaire appelé à disparaître. Son lieu est donc celui de l'éphémère. Au début du film, son cousin nous la présente comme une dévoreuse de ces livres qui la font vivre par procuration. Cette passion de l'écrit, en plus d'être le signe de sa douleur profonde, fait de son drame une représentation théâtrale où, seule, elle joue le jeu de la victime jusqu'à la mort.

Toutefois, ce rôle que son physique lui assigne, elle le refuse ouvertement le jour de sa rencontre avec un jeune et bel officier dont elle ose s'éprendre, au mépris de tout jugement et de tout sarcasme. De victime, elle devient guerrière, renversant complètement les comportements typiques de la féminité dans le rituel social et érotique. Calculatrice, stratège, sans foi ni loi, sa passion s'apparente à celle du joueur qui mène le jeu. Non pas soumise mais passionnément révoltée de son sort, elle transforme le sourire féminin de l'abnégation en un douloureux rictus. Au silence séculaire des femmes, à leur résignation ou à leurs minauderies face aux hommes, elle oppose une façon de dire les choses sans détours : ne rend-elle pas compte des origines, des causes et de l'état de sa maladie dans un discours remarquable de lucidité, de cruauté et de froideur clinique. Ses cris hystériques, en plus de hurler l'intolérable de sa vie, sont pour elle l'ultime tentative de sortir de l'exil où l'enferment les autres.

La passivité de Giorgio, le caractère transitoire de son existence et de sa vie sentimentale le prédestine à devenir la victime de Fosca. Avec Clara, sa belle maîtresse, l'officier fait d'abord l'expérience normale du désir érotique lié au Beau. Mais il s'agit là d'un amour transgresseur — Clara est mariée —, destiné à s'éteindre parce que trop de fois consumé. Aux lois du désir érotique qui recherche ardemment la possession de la beauté pour éprouver la joie de la profaner, répondent les lois aveugles de la passion qui bouscule tous les obstacles pour affirmer sa vérité féroce et destructrice. La transgression occasionnée par un tel sentiment est d'autant plus forte qu'elle est involontaire et qu'elle aboutit à cette sensation de liberté extrême exigée par toute relation charnelle. Ainsi, les sentiments de pitié et de sympathie qu'éprouve Giorgio pour Fosca se transforment-ils en une fascination de la laideur, en une attraction morbide, en un désir soumis dont il ne peut désormais plus s'échapper. Cette soumission n'a cependant rien de pathologique et est empreinte d'un profond respect. Giorgio sait que sa compagne va mourir, mourir de cet amour qui la tue littéralement parce qu'elle en manque depuis trop longtemps et qu'elle est trop faible pour supporter de le vivre. Ce deuil pressenti par le jeune militaire est une des causes profondes de son attirance pour Fosca car « il n'est pas de meilleur moyen de se familiariser avec la mort que de l'allier à une idée libertine ». [1] Chez Giorgio cette conscience de la disparition imminente de sa compagne occasionne un autre renversement : la pensée de la mort plus forte que celle de l'amour. Pour lui,

se soumettre au désir de Fosca, c'est accepter sa propre condition de mortel. Par le sacrifice de son amour, il se libère lui aussi de l'angoisse de la mort. Défiant les règles usuelles du jeu érotique, il se fait objet sacrifié en se donnant à une femme pour qu'elle renaisse dans l'éternité de l'amour. C'est bien d'érotisme sacré dont il s'agit là puisque voilà Fosca délivrée de l'enfermement de son être, de cette sensation de rupture qui l'habitait douloureusement, pour que soit enfin retrouvé le sentiment de sa continuité profonde.

La pensée de la mort que Giorgio ne pourra désormais plus jamais éloigner, est le cri qui traverse son corps après qu'il ait tué le cousin de Fosca en duel. Chez Fosca, ce cri était la pensée de l'amour plus forte que celle de sa fin prochaine. Dans ce film, c'est la pensée qui mine les personnages, cette forme de pensée qui tourne à l'obsession parce qu'elle se sait impensable. Au discours chargé de sens de l'héroïne, correspond une vie dénuée de sens, et c'est dans cet écart que la pensée devient possible. Il en va de même pour l'érotisme qui se vit à l'abri des notions de temps et de travail. Cet univers clos et oisif, cette existence de garnison dont la stérilité répétitive n'est pas loin de l'absurde buzzatien, enserrent les êtres dans l'irréel du sacré. Comme Drogo du « Désert des Tartares », c'est la mort que Giorgio attend dans ce campement militaire, mort qui trouve sa raison d'être par le meurtre et l'amour sacrifié les vouant tous deux à un destin tragique.

Étrange histoire qui nous est racontée là, celle d'une impossibilité :
« La possibilité de ma mort me révèle ma possible impossibilité et même la possible impossibilité de toute existence humaine en général. » [2]

Dans cette perspective, la passion d'amour c'est cette quête de l'impossible qui conduit à l'anéantissement : Fosca se meurt d'avoir trop voulu aimer, Clara disparaît de l'écran — cela équivaut à une mise à mort du personnage — après avoir renoncé à son amant et Giorgio n'est plus apte à vivre parce qu'il a fait don de son amour. L'amour à mort, c'est autour de ce thème que s'exerce la fascination, en particulier celle que nous avons pour Fosca. Toutes les scènes où apparaît celle-ci, se terminent par une crise d'hystérie ou un accès de désespoir qui la laissent anéantie. Par l'effet de la répétition, ces morts symboliques s'évident de leurs sens et l'héroïne devient, dans la veine du fantastique macabre, une sorte de mécanique de la vie qui se dérègle sous nos yeux.

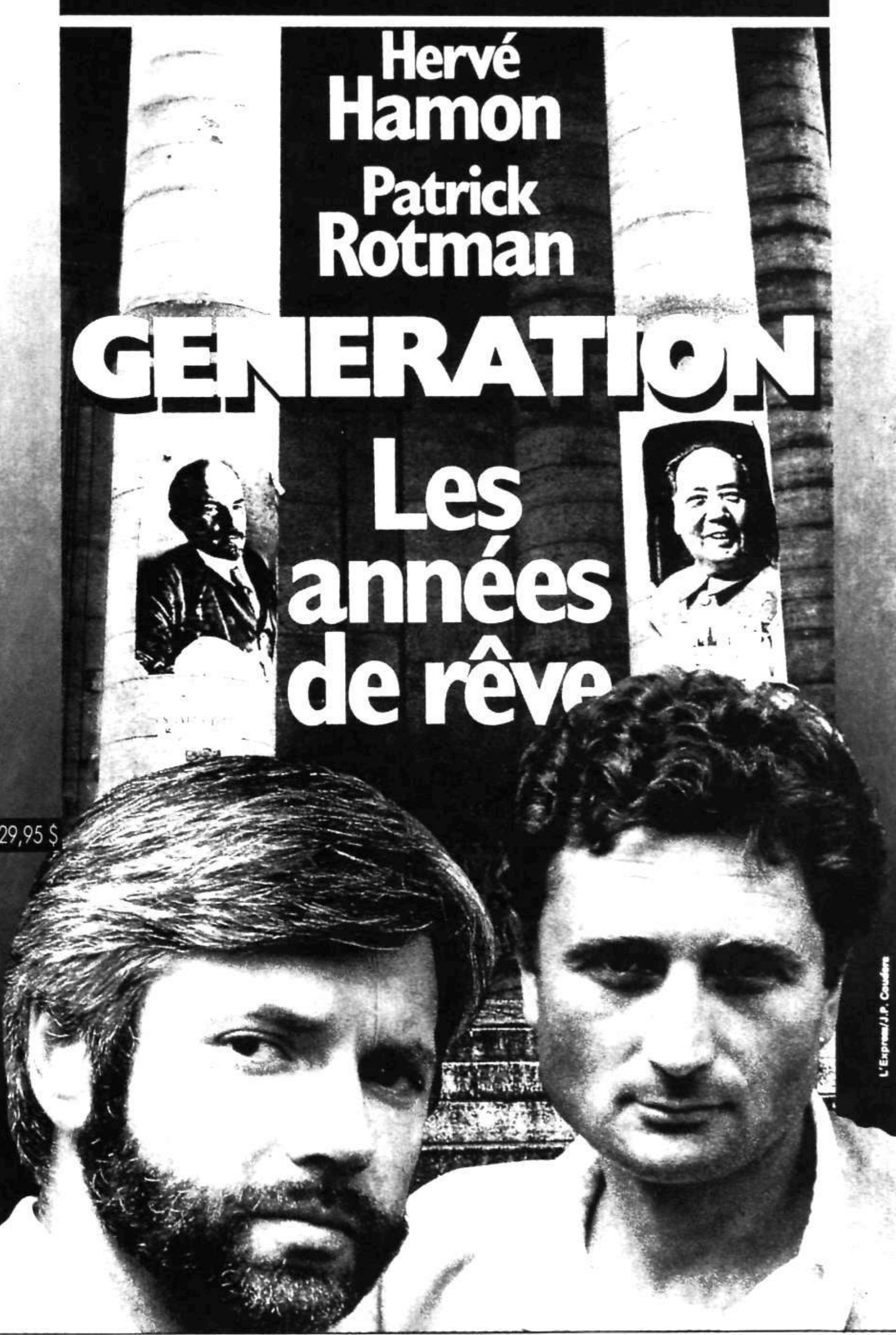
Construit comme un conte cauchemardesque en forme de petit traité sur les effets de la passion, le film dérange parce qu'il imbrique l'émotion et le grimaçant, le rire et le morbide, le réel et l'irréel, dans un tourniquet permanent qui provoque l'ambiguïté de son sens. L'histoire s'achève avec une anti-morale énoncée par un gothique nain difforme qui déclare grotesque cette passion entre une femme laide et un beau jeune homme. C'est donc par le biais du discours que se crée un effet de distance qui évite au spectateur l'habituelle catharsis, la seule identification possible restant celle avec l'étrange. Cela explique pourquoi les personnages se présentent comme l'ombre d'eux-mêmes, comme si devait se jouer ailleurs cette représentation d'un amour impossible. La bande sonore de « Passion d'amour » est un jazz qui suggère également un autre temps et un autre lieu du déroulement de l'histoire. La conclusion du film donne aux mots le pouvoir de rompre le silence de la mort pour nous conduire comme le fait l'érotisme, à l'indistinction et à la confusion, au chaos de l'éternité. □

Notes

1. Bataille Georges, *L'Érotisme*, Éditions de Minuit, 10/18, Paris, 1957, p. 18.
2. Leclaire Serge, *Démasquer le réel*, 1983, p. 188.

Passione d'amore

Italie. 1981. 1h57. Eastmancolor. Prod. : Franco Committeri pour Massfilm (Rome) et Marceau Cocinor (Paris). Dist. : UGC. Réal. : Ettore Scola. Scn. et dial. : Ruggero Maccari, Ettore Scola, d'après le roman de Iginio Ugo Tarchetti « Fosca ». Img. : Claudio Ragona. Déc. : Fiorenzo Senese. Cos. : Gabriella Pescucci. Mon. : Raimondo Crociani. Mus. : Armando Trovajoli. Int. : Bernard Giraudeau (Giorgio Bacchetti), Valeria D'Obici (Fosca), Laura Antonelli (Clara), Massimo Girotti (le colonel), Jean-Louis Trintignant (le médecin), Bernard Blier (le major Tarasso) et Gerardo Amatra, Sandro Ghiani, Alberto Incrocci, Rosaria Shemmari, Francesco Piastra, Saverio Vallone, Franco Committeri.





L'amour braque ou
Tristan à l'ère du Sida

CHRISTIAN ROY

Il est permis de reconnaître dans la Grotte d'Amour de Tristan et Yseult la matrice mythique de l'idéologie libérale sous-tendant la modernité. L'archétype de ce projet fondamental de l'Occident serait ainsi cette première utopie à échelle réduite qu'est le couple uni par l'Amour romantique — cet « égoïsme à deux », comme l'appelait Lautréamont. Thomas Mann ne s'y trompait pas quand il voyait dans le Tristan de Gottfried von Strassburg, patricien et non chevalier, et à ce titre un *outsider* dans les cercles courtois du XIIIe siècle, le premier roman bourgeois. C'est de même plus ou moins consciemment ses héros éponymes que fêtait la Révolution française dans son culte d'Abélard et Héloïse, *pères* historiques de Tristan et Yseult.

La Grotte d'Amour de Tristan et Yseult, où la modernité plonge ses racines, a rarement trouvé de spéléologue plus intrépide que le cinéaste polonais émigré Andrzej Zulawski, qui a exploré les profondeurs infernales de ce Paradis terrestre dans une série de films *L'important c'est d'aimer, Possession, La femme publique, L'Amour braque* — où les thèmes bergmanesques du couple et de l'absence de Dieu sont développés dans l'idiome de Mad Max — action continuelle, violence lyrique, nihilisme échevelé —. Dans son dernier film, librement inspiré de *L'Idiot* de Dostoïevski, Zulawski raconte l'histoire de Léon (Francis Huster), émigré hongrois qui devient l'ami de Mickey (Tchéky Karyo), chef d'une bande de loubards, et l'aide à enlever Marie (Sophie Marceau), prostituée de luxe à l'emploi d'un financier véreux ; Léon et Marie s'éprendront l'un de l'autre au premier regard. Qu'il suffise de dire que Mickey se veut roi, qu'il veut faire de Marie sa reine, et voit en Léon un prince, et on aura reconnu les figures du roi Marke, d'Yseult et de Tristan. De même, à l'alibi poétique du Philtre répond chez Zulawski la notion plus prosaïque de l'Amour comme maladie (Léon, faisant la connaissance de Mickey dans un train : « Je n'ai pas été amoureux, mais j'ai été malade. » « Mais c'est la même chose ! » s'exclame Mickey, dont le nom de famille est d'ailleurs Venin). Dans un même ordre d'idées, une note criminelle se glisse dans cette tirade wagnérienne de Marie : « Dormir, mourir, faire mourir, faire l'amour, même combat. » Cette équation se vérifie dans les rapports de Marie avec Mickey, qui ne trouve rien de mieux à faire que de la séquestrer et de menacer de la tuer, désespéré qu'il est de ne recevoir d'elle que « le respect des cimetières », car elle réserve son amour pour Léon. Celui-ci n'est pourtant pas plus heureux. Faisant l'amour avec Marie, il s'écrie « Je saigne ! » au moment qui aurait dû correspondre à l'orgasme. « C'est moi qui saigne », répond Marie qui, de dépit, va se faire couler un bain de lait et a cette réflexion mélancolique en passant la main sous le robinet : « Tu coules quand je veux, toi ! »



ALAIN PILON

Cet amour frustré, exaspéré jusqu'à faire virer braque, de Léon et Marie et Mickey est la parfaite illustration des thèses d'Arthur Kroker et David Cook sur la scène postmoderne, qui apparaît dans leur optique comme celle d'un corps aux chairs tailladées par un désir de présence physique et sociale que le discours, lieu de l'identité bourgeoise, ne contient plus et qui, aiguisé par des siècles de sublimation forcée, se retourne aujourd'hui vers son lieu d'origine qu'il ne sait plus que nier. Le mal des années 80, le SIDA, est pour eux le suprême symbole de cette condition, « traçant l'inscription de la puissance sur le texte de la chair et privilégiant la ruine de la surface du corps. Le SIDA est post-moderne dans la mesure où, il implique une véritable perte de solidarité sociale, et désigne le sexe sans sécrétions — le sexe sans le corps — comme substitut pour le passage normal des fluides corporels ». [1]

L'amour braque, c'est cet Éros sans corps ni âme qui ne s'exprime que par l'hémorragie. Zulawski nous le montre comme le signe de la mort du social, des suites de sa subversion par l'idéologie libérale qui l'a pris en charge depuis quelques siècles, fût-ce sous le couvert du collectivisme. L'« ordre bourgeois » et la « Révolution » font d'ailleurs l'objet de débats politiques dérisoires dans les milieux contigus et également faisandés du théâtre et du crime où évolue le réfugié Léon à Paris. « C'est la fin du monde ! » « Y aura plus de vraie révolution ! » s'écrie-t-on à un moment donné. Les rapports humains deviennent, dès lors, par excellence sanglants, que ce soit à l'échelle de la société, conditionnée à la violence gratuite du crime et du terrorisme, ou sur le plan personnel, où l'amour, qu'il soit filial ou sexuel, passe par les coups et blessures et culmine dans le meurtre.

C'est ainsi que Mickey finit par mettre ses menaces à exécution. « Tu brûles, tu tues ! » souffle Marie en expirant, tandis que Léon lappe le sang répandu à ses pieds. C'est la consommation de son amour, dont les manifestations physiques n'avaient auparavant été montrées en quelque détail que lorsqu'elles consistaient en échanges anormaux de fluides, comme lorsque Marie, après avoir grimé Léon et l'avoir attaché — « parce que d'habitude c'est moi qu'on rend ridicule et c'est moi qu'on attache » — lui verse un épais crachat (condensation du discours épuisé ?) dans la bouche, disant qu'elle le reprendra quand elle voudra. La propre mère de Marie était morte au cours d'un tel succédané d'acte sexuel, une orgie qui tourna mal lorsque ses clients lui firent avaler de la terre, lui injectèrent une drogue, aspergèrent sa robe de bière et l'enflammèrent, pour enfin uriner sur son cadavre calciné après qu'elle soit tombée par la fenêtre sous les yeux horrifiés de Marie, ce qui détermina sa vocation. C'est là une superbe démonstration de sexe post-moderne, virtuel et sans sécrétions naturelles (remplacées ici par les substances les plus diverses), médiatisé par surcroît (la scène est montrée sous la forme d'un vidéo de *snuff* réalisé par les meurtriers), devenu « un site pour le jeu de la thermodynamique de la puissance cynique » [2]. D'autant plus que les assassins sont ces mêmes « marchands de viande, de canons, d'idées » des griffes desquels Mickey avait voulu tirer Marie, et dont il avait éloquemment signalé à Léon l'hégémonie en Occident à son arrivée à Paris. « Ici tout s'achète », avait-il dit près d'un kiosque à journaux, désignant cigarettes, bonbons, revues porno, feuilletant celles-ci puis, parlant de Marie : « Elle

est très chère. » C'est *sous ce prétexte que lui et sa bande* avaient dévalisé une banque de province ce matin-là, trimbalant des sacs à ordures bourrés de billets qu'ils sèmeront à tout vent pendant le premier quart du film, en jetant des liasses au feu chez les employeurs de Marie, ou des sacs entiers dans un camion de vidanges aussitôt sortis de la banque.

De toute évidence, l'argent est ici désigné comme l'idole dérisoire de notre culture excrémentielle ; mort avec les autres « grands signifiants de la modernité » — conscience, vérité, sexe, puissance,[3] il en résume le vide de sens par son accumulation effrenée et sa dilapidation incontinente, systole et diastole de la circulation des déjections de plus en plus amorphes des anciens systèmes de sens, en quoi consiste la culture post-moderne. De même, il apparaît maintenant clairement que l'individu est un débris, et que la socialisation n'est que l'art d'apprêter les restes (voir Baudrillard, « La fin du social »). L'amour, par lequel l'individu se retrouve *en tant que tel* en société, *demeure certes sa recette la plus succulente* ; *mais lui* aussi tend à prendre la forme d'un empilement de corps sans rapports véritables, comme dans cette orgie de théâtreux que surprend Léon, où le coït comme tel est invisible — il est d'ailleurs rarement montré, et jamais celui des héros, dans ce film où l'on ne s'embarrasse pourtant pas de pudeur — mais où un corps de femme — dont on ne voit pas la tête — peut servir de table pour prendre de la cocaïne. Les *objets* de plaisir s'amassent pêle-mêle dans cette scène évoquant les tableaux d'Eric Fischl qui, selon Kroker et Cook, distillent à merveille le climat d'ennui et de terreur mêlés propre à la culture excrémentielle.[4] Quant à Léon, il se met à vitupérer contre le déterminisme des désirs vils ; il se demande pourquoi la faim et la soif doivent toujours se satisfaire dans la chair. « De quelle boucherie sommes-nous nés ? » Et de se demander s'il y a un autre monde qui ne soit pas si cruel.

Mais il connaît la réponse, que la mort de Marie lui arrachera des entrailles : « Si Dieu nous avait faits, il nous aurait faits différents. » C'est pourtant comme un cri d'amour, semblable au *lama sabachthani*, que sonne le « non ! » fougueux par lequel il répond, en tournant vers le ciel des yeux éperdus, à Mickey qui lui demande s'il a une religion. De même sa cousine Aglaé ne s'y trompe pas quand, voulant faire l'amour avec lui, elle se voit répondre que, ne l'aimant pas, il « n'aurait pas le réflexe » ; selon lui, « c'est mieux pour l'autre » quand l'amour est fait avec amour. « Tu parles de Dieu ! » s'exclame alors sa cousine. *Il semble bien en effet que la quête de l'Autre et la quête* de Dieu procèdent d'un même mouvement d'amour pour Léon — et chez Zulawski en général, ce qui donne à ses films leur ardeur mystique.

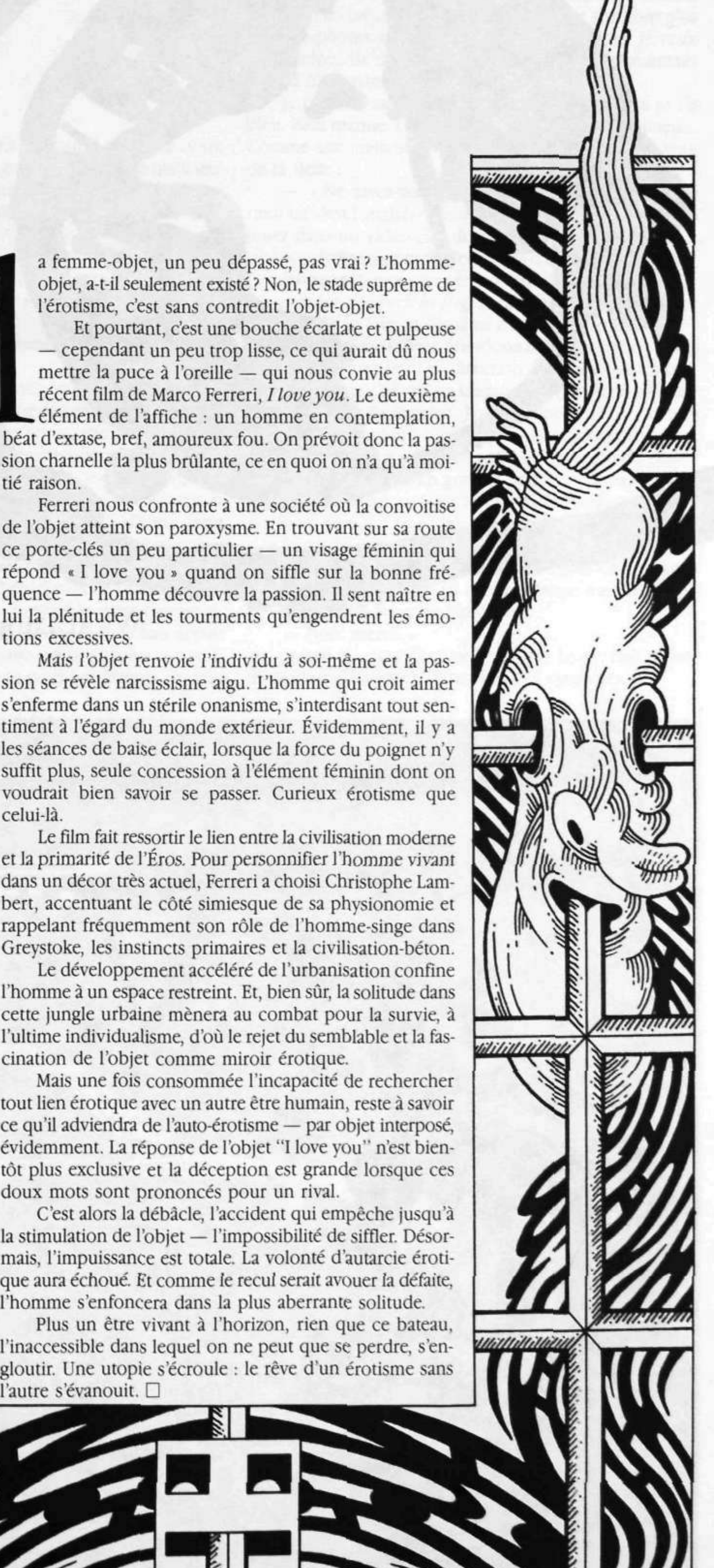
Mais n'était-ce pas d'ailleurs un nouvel Eden qu'avaient trouvé Tristan et Yseult en leur Grotte d'Amour au milieu d'une nature idyllique ? De même Léon et Marie connaîtront-ils de brefs moments de félicité bucolique dans un chalet des Alpes. Comme ils sont assis sur une colline *verdoyante, Marie confie qu'elle « essaie d'avoir dans l'or*dre tous les amants de sa mère » par désir d'un monde où « tout est précis, prévu, organisé », alors qu'au contraire « tout est chaos, hasard, douleur, désordre ». Léon renchérit : « Y a pas de vie, y a seulement de la guerre. Écoute. » Retentit alors dans la vallée paisible, après un profond silence de quelques secondes, le vrombissement assourdissant d'un chasseur à réaction. Ainsi le recueillement dans la Grotte d'Amour laisse-t-il entendre au Tristan post-moderne des échos insoupçonnés de ses premiers occupants. L'harmonie intime des coeurs en marge de la communauté instinctive des corps, dont le couple éponyme a fourni le paradigme à l'Occident, a en effet laissé place au simple choc des surfaces. La personne libérée de sa gangue communautaire a été rapidement supplantée par l'individu, c'est-à-dire étymologiquement par l'atome, dont le mode de contact avec d'autres atomes ne saurait être que le choc. Toutefois, l'idéal d'une harmonie des personnes libres devant remplacer la communauté perdue, qui culmine en l'amour, se prolonge et est à l'origine de la frénésie d'organisation, de contrôle, de mise en ordre, qui caractérise l'Occident, et dont Marie se fait ici la porte-parole. Mais Léon voit très bien que cette obsession n'a fait que créer une profusion d'individualités arrachées à toute unité vivante par ce désir de leur imposer une unité artificielle censée les consacrer. Le nouveau Tristan doit se rendre à l'évidence : la guerre de tous contre tous est la forme post-moderne de l'amour. Il ne lui reste qu'à « chercher dans *la boue la trace de l'oiseau, plus belle que son vol* », *ce qui* l'incite souvent à se mettre à quatre pattes à la recherche d'il ne sait trop quoi, qu'il finira par trouver aux pieds ensanglantés de Marie. Cette nostalgie somatique diffuse de communauté qui ne mène qu'à un bain de sang, serait-ce là l'héritage de Tristan ? Pourquoi pas : c'est de sa légende après tout, à lui le bien nommé, qu'est venue l'idée de l'Amour comme souffrance, si caractéristique de l'Occident qu'elle pourrait bien être la clé de son destin. □

Notes

1. Arthur Kroker et David Cook. The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics, New World Perspectives, Culture Texts Series, Montréal, 1986, p. 13.
2. *Ibid.*, p. 24.
3. *Ibid.*, p. 9.
4. *Ibid.*, p. 10.

Un certain objet de plaisir

GLORIA KEARNS



La femme-objet, un peu dépassé, pas vrai ? L'homme-objet, a-t-il seulement existé ? Non, le stade suprême de l'érotisme, c'est sans contredit l'objet-objet.

Et pourtant, c'est une bouche écarlate et pulpeuse — cependant un peu trop lisse, ce qui aurait dû nous mettre la puce à l'oreille — qui nous convie au plus récent film de Marco Ferreri, *I love you*. Le deuxième élément de l'affiche : un homme en contemplation, béat d'extase, bref, amoureux fou. On prévoit donc la passion charnelle la plus brûlante, ce en quoi on n'a qu'à moitié raison.

Ferreri nous confronte à une société où la convoitise de l'objet atteint son paroxysme. En trouvant sur sa route ce porte-clés un peu particulier — un visage féminin qui répond « I love you » quand on siffle sur la bonne fréquence — l'homme découvre la passion. Il sent naître en lui la plénitude et les tourments qu'engendrent les émotions excessives.

Mais l'objet renvoie l'individu à soi-même et la passion se révèle narcissisme aigu. L'homme qui croit aimer s'enferme dans un stérile onanisme, s'interdisant tout sentiment à l'égard du monde extérieur. Évidemment, il y a les séances de baise éclair, lorsque la force du poignet n'y suffit plus, seule concession à l'élément féminin dont on voudrait bien savoir se passer. Curieux érotisme que celui-là.

Le film fait ressortir le lien entre la civilisation moderne et la primarité de l'Éros. Pour personnifier l'homme vivant dans un décor très actuel, Ferreri a choisi Christophe Lambert, accentuant le côté simiesque de sa physionomie et rappelant fréquemment son rôle de l'homme-singe dans Greystoke, les instincts primaires et la civilisation-béton.

Le développement accéléré de l'urbanisation confine l'homme à un espace restreint. Et, bien sûr, la solitude dans cette jungle urbaine mènera au combat pour la survie, à l'ultime individualisme, d'où le rejet du semblable et la fascination de l'objet comme miroir érotique.

Mais une fois consommée l'incapacité de rechercher tout lien érotique avec un autre être humain, reste à savoir ce qu'il adviendra de l'auto-érotisme — par objet interposé, évidemment. La réponse de l'objet "I love you" n'est bientôt plus exclusive et la déception est grande lorsque ces doux mots sont prononcés pour un rival.

C'est alors la débâcle, l'accident qui empêche jusqu'à la stimulation de l'objet — l'impossibilité de siffler. Désormais, l'impuissance est totale. La volonté d'autarcie érotique aura échoué. Et comme le recul serait avouer la défaite, l'homme s'enfoncera dans la plus aberrante solitude.

Plus un être vivant à l'horizon, rien que ce bateau, l'inaccessible dans lequel on ne peut que se perdre, s'engloutir. Une utopie s'écroule : le rêve d'un érotisme sans l'autre s'évanouit. □

ALAIN PILON

VICE VERSA N° 18-19

Don Juan dans l'air



WLADIMIR KRYSINSKI

« L'amour et la précipitation font mauvais ménage... »
O.V. DE L. MILOSZ, MIGUEL MAÑARA


PHILIPPE BÉHA

Voici une autre de mes histoires, la plus pernicieuse, la plus préméditée, mais la plus instructive. On devait décoller dans dix minutes. À l'arrière-fond de l'appareil, une musique douce. Sur l'écran, un défilé de visages souriants. Le Lockheed 1011 était propre et luisant comme un rêve de minuit. J'étais plongé dans *L'Homme sans qualités*. En sautant les pages par-dessus les chapitres, je relisais les meilleurs passages du roman de Musil. Compulsivement, sinon par paresse, je revenais au commencement dont l'ironie tient en une phrase. Vous vous souvenez ? « *Autrement dit, c'était une belle journée du mois d'août 1913*. » Eh ! bien non. C'était une journée pluvieuse du mois de septembre 1979, à Zurich, juste avant le décollage. Le vol CY 333 allait traverser l'Atlantique et le fil conducteur du possible semblait me poursuivre depuis que j'étais monté à bord de l'avion. Tchekhov aurait dit : « Soudain... » Moi, je dirai : « Alors... »

Alors elle s'était assise à côté de moi. Son corps à portée de la main. Classe économique. Aucun champagne. Aucune hôtesse blonde ou rousse aux yeux de jade, au langage ambigu dans le ton et le vocabulaire. Lorsqu'elle s'est assise, j'ai immédiatement compris : à tort ou à raison c'était la femme la plus laide du monde. Tout le contraire de cette beauté eurasienne à la peau soyeuse et aux gestes bouddhiques que Garcia Marquez se vante d'avoir fréquentée pendant un vol transocéanique. Non, la passagère qui s'était assise à côté de moi portait toute la disgrâce de la nature. Elle était indescriptiblement laide. Comment donc narrer sa structure somatique ? Par le silence. Mais je ne peux pas me taire sans vous dire, très vite, pourquoi elle m'a paru comme l'incarnation absolue de la laideur féminine. En la regardant se frayer un chemin pour s'asseoir, j'avais été choqué par ce nez surallongé, ni large ni épais ; par cette mâchoire qui n'avait aucun désir de s'affirmer en dépit de son arrogance ; et par ces cheveux gras collés sur un crâne amorphe, pareil à une bosse des mathématiques qui ne sait pas compter. Ne parlons pas des yeux. Ni tristes ni intelligents ; ni insouciants ni bêtes. C'étaient les yeux de quelqu'un à qui la nature avait dénié tout droit de regard sur la conduite amoureuse. En bref, cette laideur était comme une fuite lâche de la forme qui n'avait pas voulu se concrétiser.

Pouvait-elle parler ? Au bout de ce furtif examen de synthèse, je doutais sérieusement qu'elle puisse s'exprimer autrement que de façon utilitaire et polie par obligation. « Quelle heure est-il ? » « Oui, merci. » « Non, merci. » Voilà les limites de sa conversation, avais-je conclu sans pitié. Et pourtant, lui parler, la faire parler, me paraissait tout à coup l'opération séductrice la plus audacieuse et la plus digne d'un Don Juan. Mais dans quelle langue m'adresser à elle ? Et que lui dire pour commencer ? L'être féminin assis à côté de moi n'avait la tête d'aucune nation particulière. Nous survolions les Alpes, je suppose, au moment où j'ai prémédité mon stratagème. Étant donné la réputation des quelques langues de ma connaissance, je résolus de lui parler à tour de rôle comme si je m'adressais à Dieu, à une jolie femme, à un cheval et au diable ou, si vous voulez, en italien, en espagnol, en allemand et en polonais. Pardonnez-moi si j'intervertis la symbolique des langues. Charles-Quint avait sa théorie et moi, j'ai mes raisons.

J'ai donc commencé par l'italien. Après tout, me suis-je dit, laideurs et beautés se valent. L'anti-beauté assise à 35 000 pieds d'altitude est peut-être une paysanne calabraise, une divinité païenne de la laideur en voyage chez ses cousins d'Amérique.

— « Vous avez l'oreille faite pour écouter la musique de Vivaldi. »

Silence.

— « *Il suo orecchio è veremente vivaldiano. Per escoltare dei concerti barocchi a San Marco* », ajoutai-je.

Silence. Mais cette fois-ci, le silence annonçait la tempête. Le regard du laideron ne promettait rien d'agréable. Je compris qu'elle avait compris. Et soudain j'entendis sa réponse en parfait italien, marqué distinctement du « r » vénitien.

— « Si tu veux me séduire, jeune homme, tu t'y prends très mal. »

J'en fus ébahi. Ce « *sedurre* » avait résonné comme un défi qu'il ne me restait plus qu'à relever. Mais la belle voix italienne poursuivait en modulant :

— « Vous vous doutez bien que je suis encore vierge. Parlez-moi donc d'amour. N'y a-t-il pas d'autres parties de mon corps qui vous intéressent autant sinon plus que mon oreille ?

— Certainement, dis-je, mais c'est elle qui m'inspire.

— Admettons. Et patati et patata, rétorqua-t-elle en me jetant un regard douceâtre et massacrant. »

Le silence se fit entre nous. Pendant une longue minute, je fixai mon attention sur le bruit des réacteurs. Ils respiraient la parfaite santé suisse. Que devais-je dire maintenant au sujet féminin que ma parole avait provoqué ? Je préméditais une phrase en espagnol, fidèle à mon stratagème, mais soudain, c'est elle qui me devança :

— « Je vous avoue qu'aucun homme ne s'était jamais adressé à moi avec autant de douceur, mais aucune voix masculine n'a sonné aussi faux à mes oreilles vivaldiennes, comme vous dites, à ces oreilles qui vous écoutent et qui ont peur de s'ennuyer.

— Que voulez-vous dire ?, demandai-je.

— Que votre discours est une fausse piste. Le voyage pourrait se faire plus rapidement et à notre satisfaction réciproque. »

Mon point d'interrogation se fit presque entendre. Elle me coupa littéralement le souffle. Et mes élans couraient à leur perte. De nouveau le silence s'étendit entre nos corps transformés en deux zones d'apparence pacifique.

— « Regardez ! dit soudain l'Inconnue. Regardez ma laideur. »

Je suivis son regard qui, après s'être dirigé vers moi, m'imposa un spectacle inattendu. Lentement elle releva sa jupe et dégagea le genou gauche, bien au-dessus de la rotule. Le spectacle qui s'offrit à mes yeux n'était pas, ma foi, si déplaisant. Elle portait des bas élégants, faits d'une fibre étonnamment transparente. La couleur et la texture de la peau en étaient transformées en un mystère du visible, mais pas au point de me faire perdre de vue la beauté objective de son genou et de sa cuisse. Elle portait des jarretières. Signe d'un raffinement certain parmi les voyageuses à bord de ce luxueux appareil qui, toutes, à n'en pas douter avaient les jambes gainées dans un collant. Je profitai de l'occasion pour lui dire en espagnol :

— « *La hermosura de sus piernas es divina.* » Cette fois-ci je ne mentais pas, car j'avais vu de mes propres yeux la forme ronde et fine de son genou et de sa cuisse, tandis que la qualité de son oreille, je l'avais inventée pour entamer ma cour aérospatiale.

— « Oui, la beauté de vos jambes est divine, lui répétai-je. Elle passa à l'espagnol sans broncher.

— Mais que votre compliment ne nous mène pas à la nuit obscure du corps », me dit-elle.

Et je discernai des accents andalous dans sa voix. Cette '*noche obscura del cuerpo*' me fit réfléchir à la multiplicité insoupçonnée de la femme la plus laide du monde qui se transformait sous mes yeux en réel objet du désir. Les chiens étaient rompus pour de bon. Rien à faire. Il fallait poursuivre. Mais c'est elle qui reprit :

— « Je voudrais vous rappeler que la femme est faite de dizaines et de dizaines d'objets partiels. Outre l'oreille et les cheveux, les orteils et les talons, elle a aussi des protubérances et des vallées, cher monsieur le géomètre. »

Elle me toisa d'un regard moqueur et indulgent, provocant et supérieur qui, soudain, réveilla la timidité héréditaire qui dormait tranquillement sous mon insolence. Sans me permettre de reprendre mon souffle, elle ajouta :

— « Oui, monsieur le géomètre, je suis concave et convexe. Généreusement laide, mais chichement séductrice. Mes objets partiels sont à découvrir. Au gré de ma fantaisie et non au hasard de vos pulsions copulatives. »

Silence, confusion, recul, angoisse. Derrière le hublot un défilé de nuages et puis une légère turbulence. Nous accrochâmes nos ceintures. Cela dura une dizaine de minutes. Et puis l'Inconnue reprit :

— « Je voudrais que vous m'aimiez à bord de cet avion, bien avant l'atterrissage. Et sachez que je saurais vous rendre la chose plus facile, malgré les limites de l'espace auquel nous sommes condamnés. J'ai un plan. »



Une hôtesse apparut dans le champ étroit de notre vision. Ma compagne lui fit signe. Et commanda malicieusement : « Deux potions d'amour ! Et une double ration pour monsieur ! » précisa-t-elle avec une espièglerie dans la voix.

L'hôtesse prit la commande sans aucun étonnement. Elle réapparut un instant plus tard et déposa sur ma tablette un gobelet rempli d'un liquide sombre, donnant dans la couleur du sang.

— « À la vôtre ! » dit ma voisine, et elle trinqua sur-le-champ.

La première gorgée du liquide était rafraîchissante. Je sentis une force surhumaine entrer en moi. Mais en même temps, un frisson me traversa le corps, comme si un ange gardien m'envoyait un signe d'avertissement : « Attention. Tu vas y laisser ta peau. » Je repris mes esprits. Je voulais comprendre le sens de ce qui m'arrivait. Je regardais la vilaine femme assise à côté de moi. Soudain elle me parut exquise. Ses mouvements étaient luxurieux et son corps semblait d'un faste sans bornes. Elle avait le don infini du possible, comme les femmes bénéfiques de l'homme sans qualités. Elle présupposait le prévisible dans l'imprévu. C'est-à-dire cet amour fatal et absolu que je cherchais depuis le moment où un homme inconnu qui devint plus tard mon père m'installa dans le ventre de ma mère. Étais-je en train de retourner au sein maternel en survolant la mer ?

Je voulus lui parler en allemand. J'avais l'impression que nous étions installés dans une tour de Babel et que nous en comprenions toutes les langues. Je tentai ma chance encore une fois :

— « *Ich möchte deine Weiblichkeit verstehen* », lui dis-je. Je voudrais comprendre ta féminité.

— Il n'y a là rien à comprendre, répliqua-t-elle. Obéissez-moi, monsieur le géomètre.

— Pourquoi m'appelez-vous géomètre ?

— N'avez-vous pas lu l'histoire de Don Juan écrite par ce monsieur de Zürich qui en synthétisa le problème ?

— Non.

— Eh bien, dans cette histoire, Don Juan est obsédé par la progression géométrique. Le calcul fait de lui un séducteur. Il multiplie ses conquêtes par amour de la géométrie. Vous êtes comme lui, mais votre attachement à l'amour vous a plutôt transformé en arpenteur de Kafka, pris au piège de son rêve amoureux. Condamné à parcourir indéfiniment un espace circulaire où le corps de la femme s'élargit et se rétrécit comme une bulle de savon. Vous tournez en rond. Je vous donne une chance de rompre le cercle vicieux. »

Et elle chuchota malicieusement :

— « La femme est un cercle dont le centre est partout et la circonférence nulle part. » Et levant la voix :

— « Surtout ne me parlez pas en polonais. Je connais trop bien les pièges de cette langue. Nous ne sortirons plus des métaphores ampoulées. Ni des extases vides. Je veux dire, pleines de madones. Et on ne fait pas le baisemain à bord d'un avion. »

Je pris une autre gorgée de la potion. Soudain je vis bleu. Bleu marine. Un bleu insistant, immense, lumineux. Comme une invitation à l'espace infini. J'entendis la voix de la Belle :

— « Ne savez-vous pas qu'aujourd'hui la langue de l'amour, c'est l'anglais ? Rassurez-vous, je ne vous ferai pas jouer dans un vidéo-clip du désir. » Et elle ajouta :

— « *Follow me to the John* ! Pas d'autre solution avant l'atterrissage. Mais ce sera sérieux. Vous allez voir. *No quickie, quickie. No fuck in flight* ! L'amour éternel. *Love for ever* ! » Elle se leva et disparut dans les toilettes.

Une musique céleste bourdonnait dans ma tête. Je finis mon verre. Je me levai en direction du cabinet de toilette. Devant la porte, j'hésitai un instant : frapper ou ne pas frapper ? Elle céda facilement. J'entrai. Une sorte de parfum d'encens me chatouilla les narines. Le cabinet de toilette était vide. Sur le miroir était collé un morceau de papier avec une inscription en grandes lettres : « SUIVEZ-MOI DANS L'OCÉAN. JE VOUS ATTENDRAI À L'EST DE CYTHERE. NOTRE AMOUR SERA ÉTERNEL. ENERGEIA. »

Je perdis connaissance. Les signaux lumineux « Attachez vos ceintures » étaient allumés. Nous descendions doucement sur la terre. La même hôtesse me demanda :

— « Voulez-vous un autre verre ?

— Non, merci. »

Je jetai un coup d'oeil par le hublot. Le ciel était hérissé de gratte-ciel. Mais ce n'était pas des symboles. □



Le ragioni del corpo

Erotismo e Arte nel Novecento



MASSIMO RIZZANTE

A percorrerla un po' impunemente, la "storia ufficiale" dell'erotismo nella civiltà occidentale, offre, grosso modo, tre modelli di comportamento o concezioni della sfera erotica che, nel loro succedersi, mi hanno sempre dato l'impressione di poter essere illustrati secondo il noto movimento triadico della dialettica hegeliana. Il primo momento dialettico o modello é, come si intuisce facilmente, quello greco, dove il corpo, o meglio la forma del corpo era espressione apollinea, soprattutto secondo Nietzsche, del concedersi pulsi onale-dionisiaco alla Natura. Perciò, non semplicemente il corpo era libero dal Diritto (le "ragioni della carne" sono una scoperta tutta cristiana), ma si muoveva secondo una necessità, che oggi potremmo chiamare di completamento delle funzioni intellettuali, ma che allora, vista l'assenza o la sfuggevolezza del problema Natura vs Cultura, era sacra, eslege quindi, dal Diritto degli uomini. Il contrasto o reciproca limitazione tra Natura e Cultura lo pone la tradizione platonica, mettendo il "giusto" freno al corpo attraverso l'idea che del corpo é bene avere. Il corpo non é più Cura o spazio tuamaturgico che comunque ci rivela la sacralità di bios, ma é la mente che si fa un'idea incurabile ed inguaribile del corpo: esso é al servizio della conoscenza, primario fine dell'uomo.

La tradizione cristiana, secondo momento dialettico o modello, nega anche la valenza ancillare del corpo perché la conoscenza di cui é portatrice assoluta richiede, come é noto, una defezione casta ed ascetica dalle cose di questo mondo. Il corpo *deve* avere un comportamento. Il corpo entra nel Diritto degli uomini, non in quello divino. Da tale nuova prospettiva sul corpo e sul suo comportamento si potrà legiferare, si potrà emettere un parere, un giudizio, un voto contrario o di revisione. Dai tribunali inquisitori con relative pene corporali alle pratiche censorie con relative vessazioni giudiziarie contro testi letterari, films, opere d'arte ritenute offensive del'comune senso del pudore', il modello di comportamento erotico cristiano rivede i propri codici, ma essenzialmente non infierisce sensibilmente su se stesso.

Il terzo momento sintetico che in qualche modo supera, in senso hegeliano i primi due modelli é quello proposto agli inizi del '900 dall'opera di Freud. Il gioco profondo-superficie che struttura l'intera operazione psicanalitica trova il suo nucleo generatore a partire dal tabù erotico dell'incesto, che invece si dimostra terapeuticamente agente in molte psicologie, anche se patologiche. Questo fatto é dirompente. Come il modello greco anche il modello cristiano non ammette un rapporto incestuoso, ma Freud, pur consapevole che proprio su questo rapporto negato si fonda la società, asserisce la sua latenza e verificabilità fin dai primi anni di vita dell'individuo. Da ciò



la cultura occidentale si porrà il problema notevole, non tanto di partecipare all'idea freudiana di un erotismo permanente e permeabile (le pulsioni sessuali di vita) di ogni nostra azione, quanto quello di una difficile scelta intellettuale tra ciò che é eroticamente normale e quello che normale non é, solo perché non riusciamo ad accettarne la nuova logica, che per quanto inconscia, dopo Freud ha trovato alcuni spazi di praticabilità.

Le ragioni del corpo nell'arte e nella letteratura del '900 sembrano attraverso la "rivoluzione freudiana" tornare a pretendere un posto d'onore, dopo che il mentalismo cristiano-cattolico, nelle sue diverse fasi, dallo stilnovismo della scuola fiorentina alla trattatistica d'amore quattrocinquecentesca di marca ficiniano-bembista, dalle architetture e peripezie della cultura barocca europea al melodramma italiano e al romanzo psicologico romantico, aveva dettato all'arte ed alla letteratura canoni e precetti per un linguaggio, la cui retorica d'amore connetteva unitariamente comportamento sociale e comportamento amoroso-erotico. Si potrebbe affermare, piuttosto icasticamente, che, dopo Freud, la retorica d'amore é esplosa, che Eros é diventato eretico, senza un modello gravitazionale cui riferirsi.

Questo é vero, secondo la mia visione, solo in parte. E' vero, cioé, che Freud non ha fondato attraverso la psicanalisi un nuovo modello erotico, ma piuttosto ha svelato con nietzscheano filosofico sospetto le radici inconscie dei modelli precedenti. Non é altrettanto vero, però, che il linguaggio di Eros, dopo lo scossone datogli ad opera di Freud agli inizi del secolo, abbia generato reali eresie, si sia, cioé, moltiplicato in diversi linguaggi erotici. Ciò é avvenuto non senza la collaborazione delle idee di Freud, in particolare delle sue idee sull'arte. Ma prima di chiarire questo punto, per altro essenziale, devo ancora

> Le ragioni del corpo nell'arte e nella letteratura del '900 sembrano, attraverso la "rivoluzione freudiana", tornare a pretendere un posto d'onore...

far presente all lettore une serie di precisazioni. Infatti, in questa sede, ho usato solo per comodità e chiarezza il termine modello a proposito della concezione erotica freudiana. In verità, Freud non ha offerto nessun modello, semmai une terapia. Il fatto é che nel tempo, causa l'idea catartica dell'arte di Freud e la non alterezione di essa, in fondo, da parte delle grandi avanguardie novencentesche (ma non solo), tale terapia si é comportata come un modello, diventando non *un* mezzo per charire o decifrare il linguaggio

NORMAND COUSINEAU

di Eros, ma *il* mezzo. Non affrettiamo, però, i tempi.

Ludwig Wittgenstein, l'autore del *Tractatus logico-philosophicus*, molto meno tenero del sottoscritto, attaccava Freud benpiù decisamente, come risulta, ad esempio, da questo appunto, preso da una conversazione con Rush Rees: "Freud pretende sempre di essere scientifico, ma, offre una congettura, qualcosa che precede perfino la formazione di un'ipotesi. Come anche prima accennavo, Freud ha compiuto due operazioni essenziali ha reso instabile, da una parte, ogni modello erotico del passato, andando a scavare nel profondo storico personale e collettivo e ha offerto, poi, un percorso terapeutico con nuove regole e leggi. Wittgenstein rimprovera, in generale, a Freud il fatto che dai sogni alla sfera erotica vi sia un rapporto di causa-effetto, secondariamente, che anche una volta appurata l'incidenza decisiva dei sogni per la compresione della nostra sfera erotica, di essi é necessario dire. Per dire usiamo il linguaggio, o meglio, secondo Wittgenstein diversi linguaggi, che proprio per la loro origine sociale e storica devono portare a diversi sistemi terapeutici atti alla compresione di un fatto non escluso quindi il nostro comportamento erotico. Come a dire, aggiunge il sottoscritto, che si compie un'operazione barthesianamente mitologica se si rintraccia necessariamente in una "Urszene", in una scena primitiva con relativo schema tragico-liberatorio l'unica chiave per interpretare il mondo dei sogni, il comportamento erotico e non ultimo, la sfera artistica. Arrivo così alla mia seconda "seria" conclusione, dopo quella relativa all'instabilità del modello erotico con l'avvento della psicanalisi freudiana: molti linguaggi artistici del '900 sono stati *perversi* dalla "terapia" d'urto della psicanalisi, nel senso che, a causa di un modello instabile di comportamento erotico, dopo Freud, essi hanno ripetuto e prospettato per rinnovarsi un'unica cura, quella che posso ora chiamare *la perversione freudiana* del corpo: lo schema tragico-liberatorio come redenzione artistica.

Se pensiamo alla pratica associazionistica di parole ed immagini del futurismo italiano, alle prove letterarie dei vari Souplat, Aragon, Breton o alle figure pittoriche dei molti espressionismi europei ci accorgiamo come essi derivino forse in gran parte dall'idea, non certo di origine freudiana, ma da Freud ampiamente e stabilmente ripresa, di un Eros investito di troppa coscienza che trova nell'arte la sua praticabilità liberatoria. La liberazione dal vecchio modello cristiano-borghese di concepire la sfera erotica non ha comportato da parte delle avanguardie storiche il superamento dell'idea di un modello del comportamento erotico e tanto meno la creazione di eresie linguistiche rispetto ad esso.

Certamente a ciò, mi si potrebbe giustamente obiettare: ma allora, dalle grandi avanguardie novecentesche ad oggi non si sono create reali eresie linguistiche rispetto non solo al modello tradizionale ma anche rispetto al percorso terapeutico freudiano? Secondo il mio punta di vista che é, in questa sede generale, direi proprio di no. Infatti né é sorto un nuovo modello erotico di comportamento e perciò siamo ancora in assenza di un superamento di quello freudiano (che sappiamo non essere stato un modello, ma piuttosto une svelamento terapeutico dei precendenti), né mi sembra sia saltata la macchina tragico-liberatoria (malgrado l'etica del lavoro intellettuale marxista e relativo engagement e "professione" artistica) che ha pervertito e perverte ancora l'idea dell'arte.

Ciò che si può dire invece é qualcos'altro. Anche se non proprio nel senso inteso da Wittgenstein, é certo, comunque, che da un po' di tempo sia la filosofia che la letteratura europee (e non solo europee. Pensiamo alla cosidetta nuova scuola minimalista americana dei Leavitt, Minot, Mcinerney o ad un libro come *Assalto alla verità* dello studioso J.M. Masson, ex allievo di Anna Freud.) cominciano ad avvertire sempre più un certo sospetto nei confronti sia della concezione erotica freudiana sia del suo linguaggio che risulta spesso totalizzante, malgrado la risaputa ritrosia del Viennese ad esaltare i propri traguardi come definitivi. Si fa strada, seppur, bisogna riconoscerlo, sotterraneamente, l'idea, che in questo breve intervento é già più che un sospetto, di un linguaggio psicanalitico che ha oppresso e opprime la *struttura immaginaria* dell'individuo nel suo "dialogo" fondamentale con il proprio corpo, impedendo anche artisticamente la creazione di nuovi linguaggi, capaci di inventare un nuovo *immaginario* erotico.

A coloro, come il sottoscritto, che mostrano una crescente diffidenza verso l'analisi della sfera erotica fatta dal linguaggio psicanalitico non si chiede una rinuncia, piuttosto un congedo critico da Freud. Infatti consumati finalmente i fuochi esistenzialistici e raggelati purtroppo gli sguardi assorti di un esperimento, per certi versi realmente estroverso rispetto allo psicologismo tradizionale della narrativa otto-novecentesca, come quello dell'ecole du regard, forse é giunto il momento (qui parlo soprattutto per il letterato) di avvicinarsi, per gradi, a linguaggi che distruggano, secondo il precetto di Wittgenstein il gusto perverso all'introversione-liberazione, eredità mitologica e macchina dell'arte che Freud di certo, dopo Aristotele, non contribuì a per-vertere.

E' una trasformazione profonda, secondo questa ipotesi, perché si dovrà passare da un'instabilità del modello erotico con relativa terapia psicanalitica e artistica alla conoscenza non liberatoria del proprio corpo e del proprio erotismo attraverso diverse terapie artistiche. □

Désirer

MICHEL MORIN



Le duc voulut soutenir au souper que si le bonheur consistait dans l'entière satisfaction de tous les sens, il était difficile d'être plus heureux qu'ils l'étaient. « Ce propos-là n'est pas d'un libertin, dit Durcet. Et comment est-il que vous puissiez être heureux, dès que vous pouvez vous satisfaire à tout instant ? Ce n'est pas dans la jouissance que consiste le bonheur, c'est dans le désir, c'est à briser les freins qu'on oppose à ce désir. Or, tout cela se trouve-t-il ici, où je n'ai qu'à souhaiter pour avoir ? Je fais serment, dit-il, que depuis que j'y suis, mon foutre n'a pas coulé une seule fois pour les objets qui y sont ; il ne s'est jamais répandu que pour ceux qui n'y sont pas. »

SADE, LES 120 JOURNÉES DE SODOME

Si l'esprit est bien l'idée du corps, comme l'enseigne Spinoza, et que l'idée est un acte de l'esprit, pour y parvenir, il nous faut nous éloigner des rivages trop rassurants auxquels nos représentations premières nous font aborder. Rivages trop rassurants, images trop familières, trop proches aussi. « Comprends-tu, tu es tellement là que je n'arrive plus à te voir, ta présence devient opaque à force de familiarité et de proximité. Je ne puis plus, dès lors, m'éloigner de toi sans éprouver cette douleur qui me déchire. Et pourtant je rêve de m'arracher, de partir. Je rêve d'un lieu d'où toute présence humaine aurait été exclue, à commencer par la mienne, où je ne reconnaîtrais plus rien et dont je sentirais qu'en aucune manière il ne requiert ma présence, ayant été avant que j'apparaisse et continuant d'être, après que je serai disparu. Or, ce lieu est étranger à tout ce que peut appréhender ma conscience, à tout ce qu'elle peut souhaiter et dont elle pourrait rêver. Et pourtant, il existe, quoiqu'il me soit généralement caché. Caché par les mots, les images, le tissu des relations humaines qui m'enserre et, en réalité, m'emprisonne. La certitude que j'ai de l'arrivée de mon voisin à cinq heures, celle aussi de ce que cet ami si proche, trop proche, se rappellera à moi à telle heure, ces certitudes m'empêchent de penser, et elles m'empêchent de penser parce qu'elles m'empêchent de désirer. Elles m'assujettissent, me rivent, et, de la sorte, me diminuent. Elles font écran à ce qui est, qui ne demande rien, n'exige rien de moi mais dont je puis, par moments, sentir que, hors du rapport qui m'y lie, l'existence que je dis mienne ne vaut plus d'être vécue.

Suprématie du corps

Le hululement du hibou dans la nuit, par ce qu'il peut révéler de ce qui est, de son intangible souveraineté, inquiète mais, étrangement, rassure tout à la fois. Il peut être rassurant de savoir que tout continue sans moi, que je ne suis pas utile, que je ne sers à rien et que je serai anéanti. C'est ce que me laisse entendre le hululement du hibou, qui me transperce et me livre démuni à la nuit obscure. Comme il peut être rassurant de savoir que l'autre, à travers le désir qu'il m'exprime, ne cède à aucune pitié et ne se laisse ramollir par aucune tendresse, mais ne fait que répondre à l'énergie de son désir, sans autre considération pour moi. La neutralité de cette force, qui effraie de prime abord, rassure en un second temps, en ce qu'elle ne se laisse arrêter par rien, en ce qu'elle a d'inexorable. Je sais obscurément que je n'y puis échapper, de même que je n'échapperai pas à la mort. Ce qui me tue, dans l'inexorabilité de ce désir, dans ce qu'il a d'inhumain, me réconcilie avec l'idée de la mort. Car ce qui t'attache à moi n'est rien d'autre que cela même qui te porte à vivre et à affirmer la puissance qui t'habite. Je ne suis objet de ton désir que pour autant que je me laisse nier par lui, nier dans ce qui m'attache à toutes ces choses et représentations familières dont j'aime à m'entourer, mais dont je ne m'entoure en réalité que parce que je n'arrive pas à vivre par moi-même en rapport avec ce qui me meut. L'irruption de cette puissance qui me dépossède radicalement et me nie, me livre non d'abord à toi, mais à ce qui te traverse et te déborde, qui est plus fort que toi et dont tu t'es fait le lieu de passage. Trop de considérations pour moi indiqueraient que, si tu m'as approché, ce n'est pas par impossibilité de retenir ce qui, en toi, cherche à s'exprimer *et qui, donc, ne peut mentir*, mais bien parce que, retenu, tu n'oses tout exprimer, et dois me laisser croire je ne sais quelle fadaise, que, par exemple, tu prendrais plaisir à ma beauté, qui sait ? Peut-être même à mes idées : cela même dont je cherche à me libérer et qui m'étouffe, tu m'y vouerais et m'y enfermerais encore plus. Par peur, par manque de courage : ce qui te porterait à mentir ainsi aussi effrontément. Ton désir de possession n'oserait s'avouer : serait-ce là philanthropie, « amour », ou lâcheté ? Considération pour moi ? Non, car il ne s'agit que d'un détour qui, de toutes façons, t'amènera à ton but. Mais t'y amènera mal, par des voies retorses et tortueuses. Car, qu'y aurait-il de honteux à ce que tu avoues ton désir de me posséder ? N'est-ce pas le mode d'expression de ce qui en toi a besoin de s'extérioriser, lieu de passage de cette force qui t'habite, cette puissance qui, à mon contact, dirait-on, se déclenche ?

Qu'est-ce donc que *ce contact*, sinon ce qui, à l'insu des regards que nous échangions et des mots, des phrases qui s'échappaient de nous, tombant toujours à côté, s'ouvrait de l'un à l'autre, en cette zone secrète, qui, touchée (comme on dit : « Tu as touché juste. ») déclenche ce trouble dont mon flot de paroles n'est en réalité que l'aveu qui cherche à se dissimuler ? Si tu t'approches de moi, c'est que tu fus touché, tu te défends en cherchant à me prendre. Et si je me laisse prendre, c'est que je fus touché à mon tour. Mais qu'est-ce donc qui émeut en ce toucher, sinon la révélation muette mais incontournable de *cela* même qui, dans mon corps, peut me faire crier ? *Cela*, par où je m'écoule et me défais, mais en même temps m'ouvre à la puissance qui, par toi, me vient. Mais *cela*, en réalité, je



ne puis pas plus le voir que le dire, puisque, tout à fait neutre, il est sans visage et sans nom. *Cela. Cela* qui crie dans la nuit, que ton contact fait crier, m'est dérobé à la lumière du jour, alors que, partout, je croise tant de visages rassurants. Mais, comme O, je suis complètement nu sous ma jupe ou mon pull. À mon sexe, je porte ton anneau, et sur mes reins, ton chiffre.

Telle est l'illusion du regard et la fausse beauté du visage. Tant que je me perds dans tes yeux, je rêve et m'abuse. Ta poigne seule me réveille. Ton chiffre me met à ma place, à laquelle dès lors je ne puis plus échapper. Tu me voues à ce que je suis, ma douleur intime qui est en même temps ma puissance, l'incontournable nudité de mon corps. *Tel est le lieu de l'interdit* : ce qui ne se dit pas ni ne s'avoue autrement que dans les gémissements et les cris. Cette zone du corps qui ne dit rien, qui ne parle pas, mais qui ne trompe ni ne ment jamais. De moi-même, sans ce qui en toi m'assujettit, par toi me réduit, je ne puis la reconnaître. Seulement par toi peut m'être révélé le méconnaissable par excellence. Cela même que je m'évertue à nier, pour vivre, supposément, entendre : vivre comme une ombre, un fantôme, cette apparence que certains trouvent belle, et même, comble de dérision, intelligente ! *Le méconnaissable ne se dit pas : l'aveu, la révélation doit donc en être forcée.* Telle est la vérité de ce qu'il faut bien appeler l'Autre : ce grand oiseau de nuit qui ravit, sans visage et sans nom. Lorsque je parle, que je lui parle, nécessairement je mens, le corps seul ne ment pas. Et, sur ce corps, cette zone obscure que tu as touchée met en mouvement toutes les autres. C'est toi qui as levé le frein, et désormais, chaque fois que se renouvelle le contact, tout s'anime et se meut. » Voilà ce que nous dit Sade, dans les *120 journées*, par la bouche de son personnage Durcet : « Ce n'est pas dans la jouissance que consiste le bonheur, c'est dans le désir, c'est à briser les freins qu'on oppose à ce désir. »

Le corps mis à nu

Qu'est-ce à dire sinon que, d'abord, il n'est nul rapport premier à son corps qui ne soit mensonger : c'est du corps de mots et d'images qu'il est alors question ; mais que, ensuite, il n'est d'accès à la réalité de ce corps que je dis mien que si la couche, l'enveloppe qui le revêt s'est trouvée brisée, que si quelque effraction s'est trouvée sur lui commise, malgré moi, malgré tout ce qui, de par ma conscience, cherche à m'en cacher la réalité. Finalement, il n'est aucune véritable coextensivité de ce corps avec ma conscience, mais plutôt que la *conscience est justement ce qui barre l'accès au corps, qu'elle est ce frein* que le désir justement cherche à faire sauter ? Peut-être maintenant pourra-t-on comprendre le sens de ce que le Marquis, en cela vraiment divin, entend par Nature. Si la vraie jouissance ne consiste pas dans l'entière satisfaction de tous les sens, c'est-à-dire dans cette espèce d'autocontemplation de la conscience replète, c'est qu'il est en l'homme une vertu plus grande qu'elle encore, il est une grandeur de l'homme plus éminente que celle que supposément lui confère sa conscience, et que, justement, le Désir révèle et fait advenir, soit la puissance qu'il tient de la Nature, soit la force, l'énergie, la « vis » qui habite le corps de l'homme. Et pourquoi, dira-t-on alors, le corps particulièrement, et c'est Spinoza qui nous permet de répondre : « Plus un corps est apte, par rapport aux autres, à être actif ou passif de plus de façons à la fois, plus son Esprit est apte, par rapport aux autres, à percevoir plus de choses à la fois ; et plus les actions d'un corps dépendent de lui seul et moins il y a d'autres corps qui concourent avec lui à une action donnée, plus son esprit est apte à comprendre distinctement. » (*Éthique*, II)



La puissance humaine tient donc à l'éminence du corps de l'homme par rapport aux autres corps. *La conscience, dès lors, est une faiblesse, tant qu'elle oeuvre à dissimuler ce corps : elle n'est grande que lorsqu'elle consent à s'abolir*. Et alors, ce au nom de quoi ou pourquoi elle s'abolit s'en trouve rehaussé d'autant. Tel est le sens de ce que Spinoza appelle l'Idée, et qui ne peut se dissocier du Désir, ce qui brise l'enveloppe de la conscience et surgit de cette brisure : autre chose, le tout autre, Dieu, dira Spinoza, le Mal, dira Sade. Et, au fond, ils disent la même chose. Mais écoutons un peu ce qu'à ce propos nous dit à nouveau Durcet : « Je suis parfaitement sûr que ce n'est pas l'objet du libertinage qui nous anime, mais l'idée du mal : qu'en conséquence, c'est pour le mal seul qu'on bande ou non pas pour l'objet, en telle sorte que si cet objet était dénué de la possibilité de nous faire le mal nous ne banderions plus pour lui. » (Sade, *Les 120 journées de Sodome*)

Du point de vue de l'Idée, il n'est point d'objet qui tienne puisqu'elle les traverse, les fend de l'intérieur tel un éclair, relançant du même coup le Désir. Qu'est-ce à dire sinon que le surgissement de l'Idée ne va jamais sans briser les représentations habituelles de la conscience et toutes les représentations d'objets qui en émanent, ne va jamais donc sans que soit forcé ou violenté ce qui, en nous, s'effraie au pressentiment de ce qui échappe à la conscience et donc se retient, interdit ? *Tel est le frein dont parle Sade*. Or, ce frein est inscrit en chacun en ce lieu particulier de son corps qu'il devine le plus souvent plus qu'il ne le connaît. D'abord appréhendé à travers le sentiment d'une défaillance, lorsqu'il s'est trouvé de quelque façon touché, ce lieu est redouté surtout en raison de la puissance dont chacun sait très bien qu'elle peut se dégager. Dès lors, à travers la faiblesse, n'est-ce pas la puissance qui est redoutée, indissociablement, celle de l'Idée, de la compréhension, de la rationalité, et celle du corps, rendu à sa nature propre, soit celle de quantité de puissance ?

Le Mal n'est autre que ce que chacun appréhende comme puissance en soi, et dont il sent que, s'il s'en approche et s'il y cède, toute l'organisation de sa vie habituelle, l'ordre tel qu'il se trouve établi, s'en trouvera bouleversé : le Mal est donc à la fois l'idée de la puissance cachée en soi comme elle l'est au coeur de la Nature et cette puissance elle-même telle qu'elle s'éprouve dans le corps. Le génie de Sade, qui est en même temps son audace, n'est-il pas d'avoir fait lever le Phallus en même temps que l'Idée ? Alors que, chez Spinoza, la puissance du corps, en même temps qu'affirmée, n'osait manifester son lieu privilégié d'expression, c'est ce qu'ose le Marquis, découvrant à notre entendement étonné que ce qui, *d'un côté, s'affirme comme Dieu, de l'autre, se dresse comme Phallus*, et qu'ils sont inséparables. Voilà pourquoi il ne pouvait qu'appeler Mal ce que Spinoza appelait Dieu. Mais l'un et l'autre n'en nomment pas moins ainsi la même réalité anonyme, qui se peut aussi appeler Nature, qui est toute-puissance, toute force, toute énergie, qui ne commence ni ne finit, la grandeur de la conscience étant de consentir à s'abolir pour la magnifier d'autant. □

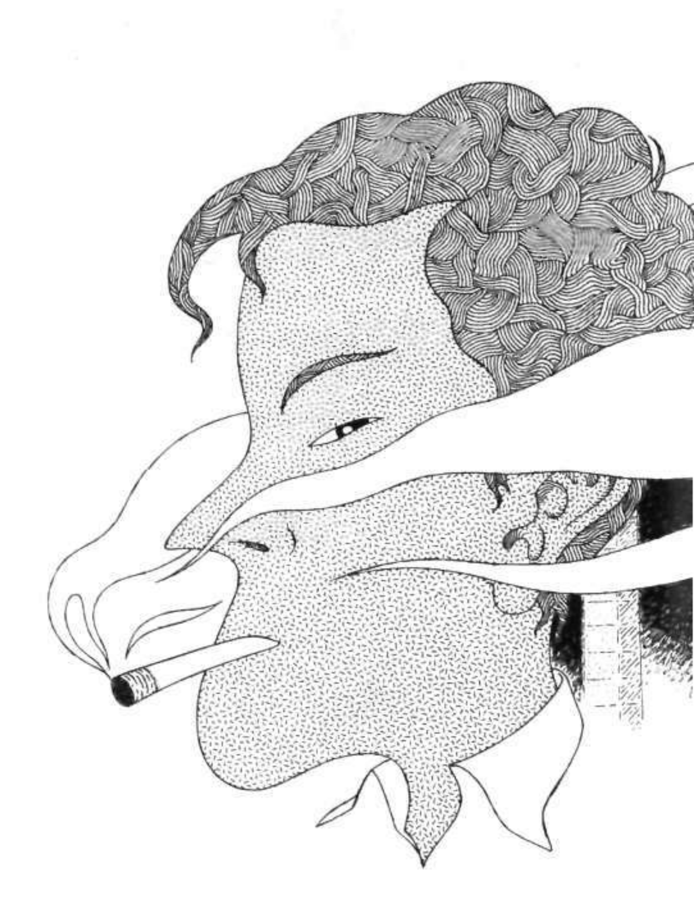
PIERRE-PAUL PARISEAU

Extrait de « *L'éthique de Sade* », conférence prononcée à la Société de philosophie de Montréal, le 29 octobre 1986.

VICE VERSA N° 18-19

The Smoky Times I Have Loved

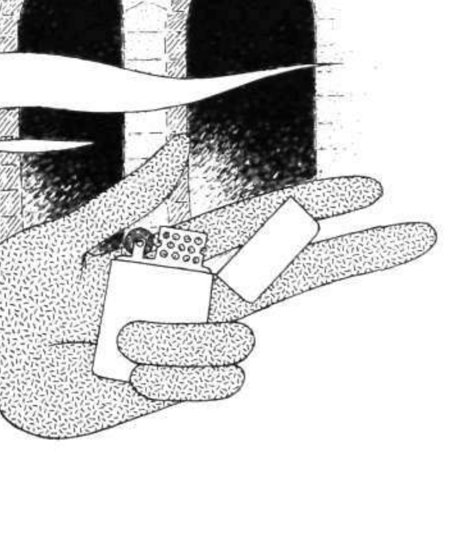
LAMBERTO TASSINARI



STÉPHAN DAIGLE

At the beginning there was nothing but smoke. Everyone was smoking so I did too. I smoked a lot even before being able to have sex. Smoke was for lovers, as Virginia. As a smoker I began with *Jubek filtro*, a short and funny cigarette created during Fascism to celebrate, I suppose, the African appendix, the newborn Empire. Smoking was strictly forbidden; paternal, maternal or societal authority would intervene smacking the kid, the adolescent smoker caught with the vice. To smoke, we would hide in an immense, abandoned Medicean fortress and, sitting in a circle like little indians, we would inhale a bitterish smoke and sometimes consume jocular, rapid handmade sex. The smoke would come out like a jet, expelled and propelled densely from our mouths and noses. These were very heavy times. The so called Modernity was already dead, over-killed by the horror and nonsense of the war which had ended only fourteen years before. But the ordinary people had forgotten the dead. We are lazy and slow. Each generation must start from the beginning and learn for itself. It's not stupidity, it's distraction; life makes us forget so that we can invest our energy in the business of living. Italy then had great passions, ideals and practical goals to achieve: smoke was absolutely necessary, it was so natural and it connected so naturally to things.

First, there was the American smoke during the years of Liberation. It was a blond and sweet tobacco that pervaded the air after the lean years of autarchy. Then there were the passionate, political years with its ideological smoke which, as everyone knows is black and filterless, black finger tips and poor, needle-smoking-times. It was for serious smokers only. I was a teenager then and I knew that women were looking for men that acted like real men. I would do my best and buy, two, three, five cigarettes, never an entire package and hide them on top of a cupboard in my room. I would smoke my Camels in front of the girls or in crowded trains and bars always holding my head like Bogart. All around me they were making a nation. Nobody would talk about cancer. Smoke then was not linked to hospitals, and statistics but to true love, beauty

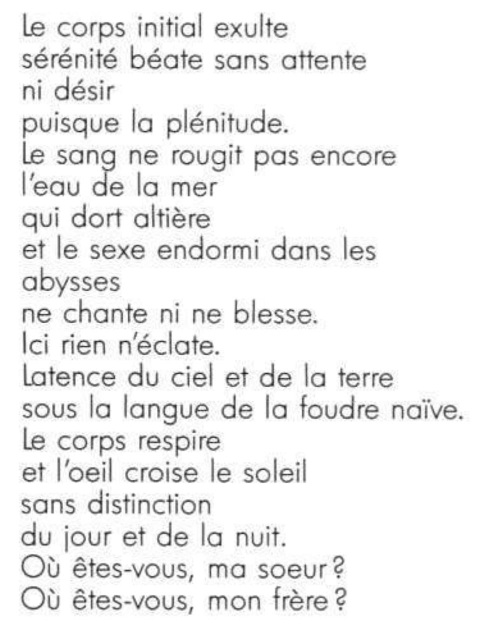


and romantic Hollywood deaths. Smoke was a social link at a lower and more popular level. And the offering of the small, round, white cylinder or the fire to go with it was enough to initiate a (hi)story. I never liked home-made cigarettes just as today I dislike domestic wine.

Cigarettes have to be identical, anonymous, interchangeable, reproducible ad infinitum. I have always been obsessed by the different shapes, colors and names of objects surrounding me but a cigarette always remained a cigarette, it was immutable. People now are rolling them not for rebellious or economic reasons. They are simply searching for something personal, something upon which to leave their imprint. They content themselves with their own rolled cigarette. The majority however refuses and cannot tolerate smoke. It makes them feel guilty, they suffer a cosmic guilt. Society holds no vision, no real enemy, no future. So they hate smoke which is the target of their emptiness, their frustated sense of morality. People need a passion now that the great ideals and battles are over, an organised and scheduled passion against nuclear death, pollution death, smoke death. People think that the body now has to be saved since the soul is already gone. Mass unhappiness. Nowadays the multitudes show the same sensibility and anguish once shown by the isolated artist.

Millions are suffering the poet's sufferance. But it is not the same. Can smoking, this modern and progressive vice, save us from the insidious inflation of melancholy? Can the noise of the flintstone wheel percussed by the yellow thumb regenerate the heavy sense of life that used to possess humanity? Can the witty flame of a lighter and the burning of a gentle tobacco make times roar again? I'll try. Rest assured, I'm not a nostalgic, nor a conservative, nor a man of principles, my faith has always been weak... But now I cannot tolerate anymore this outrageous attack against modernity. I confess, smoking was my last political gesture, my last hope in mankind, my last action, my last intention. So I will try, I'll take out a hidden package of twenty Camels, I'll open it slowly with shaking fingers, and then the bold, shiny Ronson will click. Smoke will appear in a spring afternoon and fill the sunny basement with floating gray-blue forms, and modernity will be safe for a while. □

avant que tu me nommes



Le corps initial exulte
sérénité béate sans attente
ni désir
puisque la plénitude.
Le sang ne rougit pas encore
l'eau de la mer
qui dort altière
et le sexe endormi dans les
abysses
ne chante ni ne blesse.
Ici rien n'éclate.
Latence du ciel et de la terre
sous la langue de la foudre naïve.
Le corps respire
et l'oeil croise le soleil
sans distinction
du jour et de la nuit.
Où êtes-vous, ma soeur?
Où êtes-vous, mon frère?

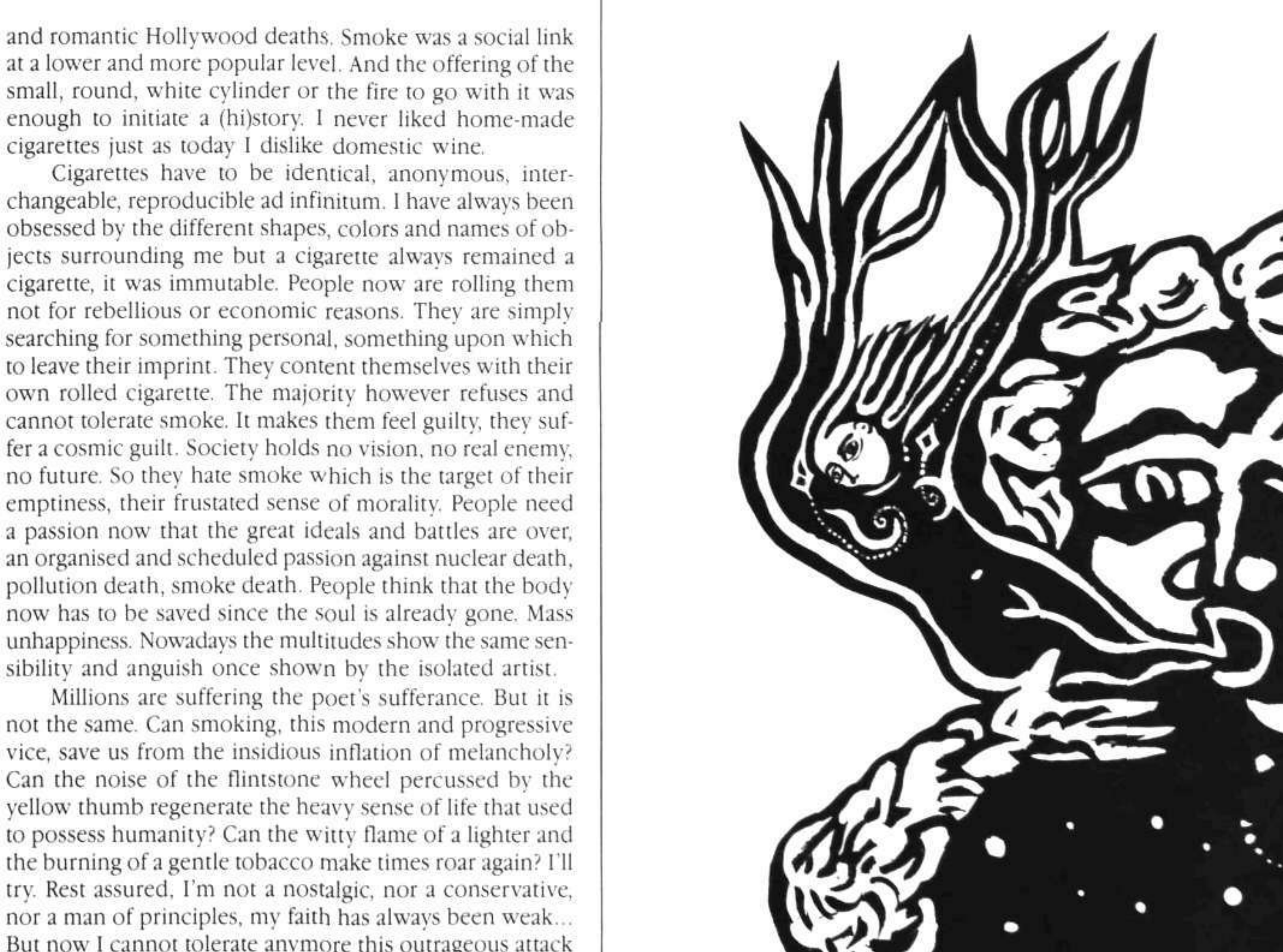
Ma chair émue sait maintenant
l'exigence de ton plaisir
Nous nous sommes perdus.

Toi, l'Unique,
et moi qui ai dormi
pendant des siècles
dans ta bouche
avant que tu me nommes.
Quand tu t'imagines
étranger
voyageur
tu me blesses
par l'eau étrange de ton regard.

Est-ce moi que tu cherches?
ou l'Unique?

Quand la mort nous prendra
avec le lys et le vent
mourront notre image
et la parole
confondues dans l'apothéose
finale.
Des pigeons fraternels
jailliront de nos yeux
et les dieux bienveillants
banniront l'hier et le futur.

Nicole Desrosiers



ANOUCHKA GALOUCHKO

Che specie d'amore?



ÉRIC SIMON

CAMILLO CARLI

L'errore definitivo, definitivo come lo sono tutti i presupposti errati, é quello di considerare sinonimi amore, sesso, erotismo.

Nel dedalo delle citazioni e delle interpretazioni, il discorso rischia di farsi sibillino e innaccessibile. Vedremo di evitare il rischio, cercando di restare a un essenziale schematico e "commestibile". Questo sia per quanto mi riguarda, sia per quanto riguarda le opinioni altrui. Il dizionario, o i dizionari, in quanto essi sembrano incredibilmente concordi, mi pare vadano bene quando definiscono l'amore: "inclinazione dell'animo verso persona o cosa che diventa oggetto del bene...". Meno quando aggiungono: "...brama, passione, idolatria, lascivia, lussuria...". Addirittura "lascivia e lussuria"! Che sono, incontrovertibilmente, erotismo, sesso, intesi e identificati in un fatto precipuamente fisiosessuale, non "amore". L'errore (o carenza), anche semantico e etimologico, è quello che si perpetra sul termine "amore". Perché, appunto, manca il vocabolo, o comunque altri vocaboli. Perché siamo costretti ad arrabattarci nella ricerca di valide distinzioni tra i vari "amori"; o, come minimo, tra due sorte di "amori": quello che unisce genitori e figli, fratelli, amici, individui dalle stesse convergenze, ecc. E quello che unisce, o fonde, o attrae, l'uomo e la donna, e che per essere tale, e quindi *diverso*, non può essere che ANCHE sesso e erotismo.

Può esserci sesso e erotismo ANCHE negli altri rapporti amorosi? Sì, può esserci. In tutti. Ma allora siamo nelle anomalie vagamente psicopansessualistiche, vagamente freudiane, vagamente patologiche, vagamente tutto. Riscontrabili e accertate, ma non per questo, appunto in quanto ancora anomalie, in grado di impedirci la formulazione di una più attendibile e appropriata scala di definizioni e di significati.

Francesco Alberoni questo problema di "orecchio" e di semantica l'ha sicuramente colto, ma forse ha temuto di cadere nell'approssimazione e nell'eccesso di semplificazione (timore più che giustificato) e non ha approfondito come altri avrebbe desiderato.

D'altra parte, nemmeno i greci e i latini dell' "àgape" e dell' "amor", e nemmeno l'orazio dell' "Arte d'amare" hanno saputo soddisfarci. Perché anche loro continuano a costringerci a faticose e rozze esplicazioni e distinzioni.

L'Eros di Freud è, sintetizzando miseramente, una piú squisita estensione della sessualitá. Estensione in senso quantitativo e qualitativo. E piú qualitativo: le "sublimazioni" sono piú dell'Eros che del sesso puro e semplice. La "sublimazione" (lo sbocco della libido nelle attivitá culturali o comunque psicointellettuali, verificabile di norma subito dopo il primo periodo dell'infanzia) prevede infatti notevoli restrizioni funzionali e temporali della sessualitá.

Dove Freud non ci ha mai persuasi del tutto é proprio in uno dei capitoli basilari della sua teoria, quello dei famosi tranferts, degli... impulsi sublimati che possono trovare un tipo di soddisfacimento erotico nelle relazioni genitori-figli, nei rapporti di amicizia e nei vincoli emozionali del matrimonio (ci scusi quel lettore che trovasse il nostro pensiero e le nostre riserve grossolani e spicciativi, frutto probabilmente di une stolida ma insopprimibile prevenzione nei confronti delle immagini edipiche e incestuose con in testa quella abusatissima del lattante in orgasmo... care ai freudiani di ferro). Da citare, ci sembra, alcune prese di posizione in favore dell'una o dell'altra tesi. Marcuse sosteneva che "l'affermazione dell'istinto sessuale dipende in gran parte dalla sospensione della ragione e addirittura della coscienza". E che il fine erotico é fare del corpo un soggetto-oggetto di piacere (anche questo un tipo di "sublimazione"...?). Fromm dice che "l'amore è un lungo e penoso processo in cui il sesso è donato e inibito fino a farsi tenerezza e affetto, fusione precaria che mai supera completamente i propri elementi distruttivi" (tesi per noi non molto comprensibile e che comunque si porta dietro il vizio d'origine di una impostazione che non condividiamo). Freud gli risponde che, però,... "solo in pochissimi casi riescono a fondersi bene tenerezza e sesso".

Da Platone a Rousseau sembra che l'unica risposta a questa problematica consista nell'idea di una dittatura educativa, esercitata da chi possieda la coscienza del Bene, dato che... "qualche ostacolo é necessario per frenare l'esplosione della libidine al suo massimo".

Sembra comunque che il discorso dell'autosublimazione della sessualità lo facciano un po' tutti, per lo meno quelli preoccupati di svincolare il sesso dalle morse dell'... "organizzazione del mondo civilizzato" (magari attraverso il lavoro! come per certi epigoni di Freud e dello stesso Freud quando sostiene che... "il lavoro fornisce un'indubbia opportunitá per una notevole liberazione di impulsi libidinosi narcisistici aggressivi e infine erotici". Cosicché allora perché non mettere tra gli epigoni anche chi sostiene oggi che quel tipo di opportunitá lo si può trovare benissimo negli stadi e in certi happenings e, per i brasiliani, oltre che nel pallone, nel samba e nella macumba...?).

Altri invece, i figli della patristica cattolica, per esempio, si auspicano (quando non impongono) la regressione della sessualitá a servizio esclusivo della procreazione.

A sentire altri ancora, la "sublimazione" non sarebbe affatto la negazione (o repressione) di un desiderio, di un istinto. Gaston Bachelard scrive che essa non si presenta sempre come un'elevazione *contro* gli istinti, ma piuttosto come un'elevazione *per* un ideale... ("Alors Narcisse ne dit plus "Je m'aime tel que je suis", il dit... Je suis tel que je m'aime").

Marcuse si chiede se sia piú giusto vedere l'Eros come edificatore di cultura o, al contrario, come prodotto di cultura: "La separazione antagonica della parte fisica da quella spirituale e' la risultante storica della repressione, e occorre il superamento di questo antagonismo per dar via libera agli impulsi della spiritualia". E infatti, in favore di una "sublimazione riuscita" dell'Eros, Marcuse aggiunge: "La differenza tra "nevrosi" e "sublimazione" é evidente: la nevrosi divide, isola, la sublimazione eleva e unisce".

Sull'amore (pur noi continuando a chiederci: ma quale "amore"?) ecco di nuovo Fromm: "L'amore autentico ha le proprie radici nella produttività e allora può chiamarsi "amore produttivo". La sua essenza é la stessa, vuoi che si tratti di amore materno per il figlio, o di amore per i nostri simili, o di quello erotico tra due individui. L'oggetto d'amore può differire, ma certi elementi basilari rimangono comuni a qualsiasi forma di amore produttivo, elementi di responsabilità, rispetto, conoscenza".

A parte la non accettazione, da parte nostra, di quel parallelo tra tutti quegli "amori", a noi sfugge anche il significato preciso di quella "produttivita" e di quegli "elementi", che sanno piú di etica deontologica che di forti moti interiori.

Freud: "L'amore nella nostra cultura può e deve essere praticato come sessualità dalla *finalitá interdetta*, a causa di tutti i tabù e le coercizioni di une societá a carattere prevalentemente monogamico-patriarcale. Non esiste più un luogo, nell'attuale tipo di civiltá, che possa permettere l'amore semplice e naturale di due esseri umani".

Per i cosiddetti "revisionisti", invece, amore produttività felicitá salute possono fondersi in grande armonia: "la civiltà non ha mai causato alcun conflitto tra questi elementi che la persona matura e emancipata non abbia saputo risolvere".

É una storia ininterrotta e millenaria di speculazioni, ricerche, interpretazioni, teorie... su sesso amore erotismo "libidò, una storia che si può dire abbia quasi sempre superato e prescisso dagli stessi eterni drammatici interrogativi sulla vita e sulla morte. Sentite ancora Platone: "La materia, nel momento stesso in cui esplose, fu frammentata in

piccole particelle che, da allora, non cessano di tentare di riunirsi per il tramite degli istinti sessuali. Il contenuto e il fine primario della sessualità sono infatti quelli di ottenere piacere da certe zone del corpo..." (il fine della riproduzione sarebbe sorte solo piú tardi).

In Freud, l'Eros ha conosciuto non poche peregrinazioni. Prima ci fu la contrapposizione tra Eros come istinto di Vita e l'istinto della Morte, quindi tra l'istinto del sesso (erotismo, libido) e dell'Ego (autoconservazione), per giungere alla "libido onnipresente": i processi mentali governati dal principio del "piacere", che é istinto di Vita (quindi Eros).

Anche se agli inizi, la teoria di Freud non fu pansessualistica e l'introduzione del narcisismo limitò la sfera della sessualitá, la scoperta della sessualitá infantile e delle quasi illimitate zone erogene del corpo umano ricondusse presto all'Eros istinto di Vita.

A me non sembra nemmeno troppo convincente l'antagonica equazione dell'Eros istinto di Vita in perenne contrasto ma anche in tragico connubio con l'istinto della Morte ("Siccome le perversioni vogliono il sesso fine a se stesso, viene ovviamente a crearsi un "identitá" basica dell'Eros con l'istinto della Morte". Perché?).

Un seguace di Marcuse si chiede in che misura la chiesa cattolica sia stata determinante in queste interpretazioni-deformazioni e se esse rimangano tali dopo 2000 anni di teologia. Comunque, giá Platone esponeva, con una aperta celebrazione dell'origine sessuale dei rapporti spirituali (nel "Symposium"), il concetto di un Eros represso nella cultura occidentale.

Ci sembra che meglio di altri abbia saputo percepire l'essenza di questo trittico (sesso-eros-amore), Jaime Snoek, autore di un saggio di etica sessuale ("La sessualitá umana"), pubblicato dalle "Edicoes Paulinas" di San Paolo. Il fatto che questo volumetto abbia avuto l'Imprimatur delle autoritá ecclesiastiche non pare sminuirne o condizionarne l'importanza, specie per quanto riguarda la problematica della terminologia.

"Sesso, eros e àgape sarebbero quindi tre livelli di amore-eros, rispettivamente quello del corpo, quello della psiche e quello dello spirito. O, meglio, tre tappe nell'arco della umanizzazione dell'amore-eros: la tappa dell'attrazione anonima, quella dell'affinita' psicosomatica e quella dell'identificazione esistenziale."

"Sesso: l'attrazione sessuale é importante, per un incontro pienamemte umano. Ora, un contatto tra partners occasionali che non vada oltre la sfera epidermica e genitale non puó esser chiamato nemmeno "incontro". I protagonisti non *si* offrono, ció che offrono é solo il proprio corpo. Domani sará quello di un altro o di un'altra. Non ha importanza. Quella specie di risacca che questo tipo di contatto é uso provocare é all'origine del vecchio detto: post coitum omne animal triste—Appunto perché vi manca un minimo di umanizzazione che possiamo riscontrare negli altri livelli."

"Eros: L'eros spezza la gravezza e l'opacitá del sesso puro e semplice. É l'"innamoramento", che, come per magia, irrompe ("to fall in love!"). Un cambio di marcia che porta una persona a sintonizzarsi, per affinitá psicosomatiche, con un'altra, non tanto cioé a livello epidermico ma della psiche e della sensibilitá. Questo non significa la scomparsa dell'attrazione sessuale, ma il suo confinamento in un piano inferiore. Meglio: l'istinto sessuale ha subito une prima trasformazione liberatoria, essendosi integrato nell'eros. Se il sesso é basilarmente egocentrico, l'eros lo traina verso altri lidi."

"Amore (àgape): àgape, oltre ad essere una categoria teologica, significa, in senso stretto, quell'amore che ci è dato in dono da Dio, un fatto dell'ambito spirituale. Qui il vocabolo é impiegato in un altro senso: esso significa, cioé, l'"amore" al livello dello spirito, della ragione e della volontá, al livello dell'uomo in quanto "disegno superiore". Se l'"innamoramento" sopraggiunge come una sorpresa, si può dire inavvertitamente, l'amorè (o àgape, o filìa) é la libera reciproca scelta dei partners, ognuno dei quali accetta l'altro spontaneamente e completamente. É a questo livello, nel nucleo spirituale delle persone, che essso e eros ricevono l'ultimo ritocco integratore, e il reciproco vincolo si salda definitivamente. Se volessimo esprimere con una sola frase la caratteristica di ciascuno di questi 3 componenti (o livelli), potremmo dire: "mi piace il tuo corpò (primo livello); "mi piaci perché sei cosí" (secondo livello); "mi piaci perché sei tu" (terzo livello)".

Benché, ripetiamo, ci sembri questo, di questo teologo dei nostri giorni, lo sforzo piú meritorio in materia, non appare mascherata abbastanza nemmeno qui la carenza lessicale che abbiamo denunciato.

Continua a mancare, insomma, una piú idonea e "esclusiva" definizione dell'amore uomo-donna, di quel tipo d'amore, cioé, che assieme all'eros e al sesso puó magnificamente identificare il rapporto di coppia ma che é infinitamente e drammaticamente *diverso* da tutti gli altri "amori", soprattutto per la sua agghiacciante intrinseca caducitá, non riscontrabile, per lo meno in quella misura e con quelle modalitá, negli altri.

A suffragio finale del nostro convincimento (se é possibile sesso o eros senza "amore", quello di coppia, non pare lo sia il contrario, a meno di eccezionalissimi casi di "sublimazione a due"), riportiamo l'antico dettato: EROS NON É ÀGAPE, MA ÀGAPE (quello uomo-donna) É SEMPRE EROS. □

Pléiade parisienne

extrait

THIERRY GUINHUT

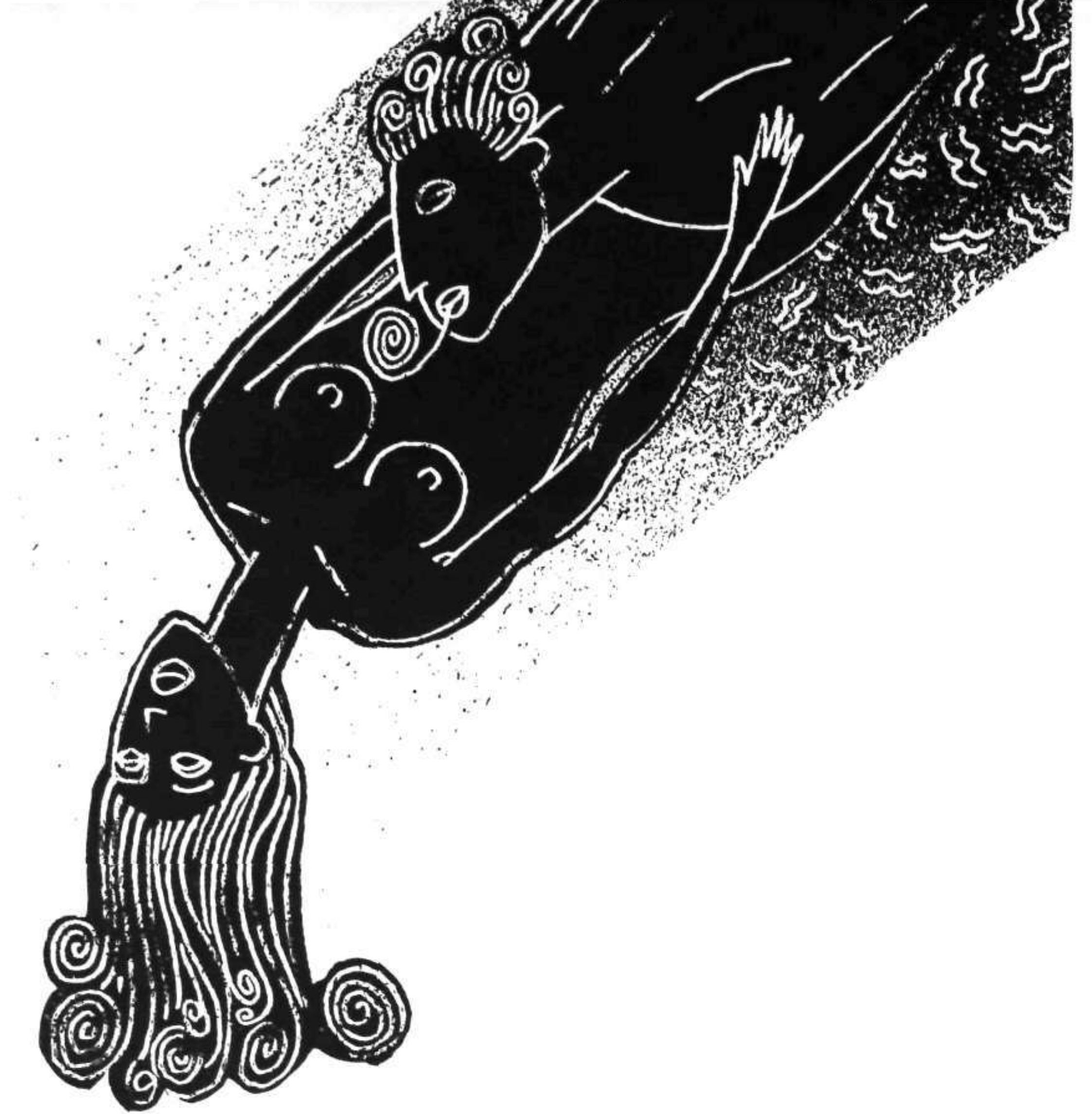

NORMAND COUSINEAU

Le voyage ne compte plus ; reste une distribution aléatoire des groupes et des corps féminins quelquefois suivis, filés. Il décroche pour les quartiers qui lui semblent les plus favorables, abords de Tolbiac et de la Sorbonne, bibliothèque de Beaubourg, tarteries, librairies et couturiers germanopratins... Les rues, les places, les cafés n'ont d'identité qu'en tant qu'ils permettent une abondance ou la singularité indubitablement féminine d'un visage. Déplacement dans l'espace à chaque fois construit, muni de direction, puis évaporé, plein et vide des matériaux urbains, passages et bifurcations jusqu'à l'apparaître féminin pour quelques instants ou minutes de ravissement sexué, coloré.

Il y a un excès d'absence dans ces relations mises en fiction, étirées, inabordables, nues, probablement plus efficaces au désir et à l'abondance vibratile de la sensation d'être ainsi mises en fictions. Ce sont les pommes de Cézanne meilleures en fiction qu'en réel, pommes d'or accrochées ferme au corps des jeunes filles, trajets d'Hespérides en mouvement, elles s'avancent, proposant tour à tour sans le savoir ou l'imaginant naissances et développements filés de fictions en Alessandro et en ses congénères inépuisables sur les trottoirs.

Dans l'espace ouvert autour d'elle, un rapprochement, une conciliation de la main à la main, rien ne s'efface mais s'éclaire à chaque mouvement de sa jambe, il s'étonne que le sexe ne lui soit pas donné comme un fruit ou comme une racine lavée d'eau et de temps.

Celle-ci, il lui faudrait absolument la transcrire en langage, non pas description, mais chair sexuée des mots, sourire et finesse des lignes à corps perdu, nuque fraîchement duveteuse après la coupe, mouvement citronné des yeux, elle s'esquive et s'avance... ▷



NORMAND COUSINEAU

Bien sûr, il pourrait multiplier les contacts, aborder, parler, offrir un verre, tactique habituelle et fastidieuse. Par exemple, la proximité de deux tables du café Le Borromée, rue de Vaugirard, voisinage d'un quartier presque auvergnat et résonance italienne. Par exemple, elle s'appelle Martine, elle feuillette le guide Bleu Italie ; facile donc d'engager la conversation. Il peut, dirait-on par hasard, frôler sa main qu'elle a très blanche en détaillant avec elle le plan de Milan. La scène et les circonstances sont vides soudain ; il lui faudrait entrer dans les fictions de Martine, passage obligé de la conversation et, peut-être, de la conquête. Le désir perd sa nudité sous le bavardage, le badinage ; il lâche la fille et le café encore fumant sur la table.

Bien sûr, il ne s'agit que d'images colorées au plus clair de la chair, imprimées, imprégnées, boule au fond du ventre. C'est la pilosité rose et translucide au creux des clavicules, robe penchant les rondeurs du corps comme au-dessous de l'odorat d'Alessandro, proximité du corps, celle-ci le rire apéritif au-dedans de la chair des lèvres, il vibre avec une fièvre exquise et folle dans tous les organes, la verge prête à mourir de succion.

Il se fixe uniquement sur les êtres, et féminins de surcroît. Peut-être parce qu'il n'y a pas de paysage, seulement le conglomérat parisien de fonctions et d'historicismes. Pas un espace propice à quelque contemplation de hasard, pas un lieu ouvert, ou insuffisamment par les avenues. Quelquefois, perspectives de tilleuls ou de platanes, ou l'éblouissement, encore que trop mesurable, petite sensation du cube presque imaginaire de la Place Furstenberg. Il ajoute, et plutôt vers la fin de l'après-midi, le bleu perle de la Seine au-delà des ponts. Là, bien qu'il lui arrive de ressentir, il a peine à étendre ses sensations, à formuler ses phrases dans l'espace trop appris de ces lieux, ville tamponnée d'images surfaites, ville parcourue de peintres et d'écrivains.

Il cherche dans les librairies et les cinémas, il compulse non pas seulement les livres et les films libérant quelque effet de femme, il cherche les plans et les phrases indéniablement, exquisément sexués, mais dispersés au travers des situations, des images et des volumes disposés sur les rayons des bouquinistes. Quartier Saint-Sulpice et de l'Odéon, boulevard Saint-Michel, rue de Provence et des Moines... Il cherche au-delà d'une évasion rose et pastel, fictions joliment ordonnées, bercées jusqu'à l'ébahissement final, il veut se colleter avec les corps et leurs parcelles devant lui, par lui et en lui, il cherche des questionnements et des attitudes possibles devant les corps, oui pénétrer dans un corps meilleur, rêves, féeries et utopies érotiques...

Elle passe, stupeur exquise, les testicules couleur d'ananas tranché, elle remue les fesses dans la brume arc-en-ciel et les larmes de la vision. Il ne suffirait pas de l'aborder ni d'entamer quelque liaison, chose toujours possible d'ailleurs, mais l'effleurement immédiat et prégnant de tous les sens...

Jardin du Luxembourg, vide et plein, battement des visages et des poitrines, belles parisiennes, races exquises, on dirait quelque chose des dieux, cette aura de luxe et d'aisance autour des traits, celle-ci la taille invraisemblablement mince, elle balance ses paumes dans l'air vibratile des sens d'Alessandro.

Il reprendra plus loin ce problème de l'identité séparée. Il n'a plus de lui-même que l'apparente étroitesse du temps et de l'espace qui le sépare de ces jeunes filles. L'abondance botanique de leur corps... Il se déplace dans un espace de tous les instants bien que sexué d'une manière uniquement allusive. Il reprend le cours déambulé des rues et des boulevards parisiens ponctués de jeunes beautés odorées, inhalées. Corps parcouru de cellules photo-électriques, Notre-Dame, Ketty, anglaise, entend-il dans la foule. Hall d'exposition de pianos, muscle mince et vertical, tendon, attache du genou à la cuisse couleur pêche, abricot, mangue, elle marche, son visage s'élève un instant contre un feuillage, ses yeux couleur raisin... Il se récite des prénoms aux sonorités de bonbons, caramels, menthe, sucre des Vosges, Suzette, Adeline, Myrtille, Lou, Hermence, Liane, Sybille, Suzon...

Celle-ci, prodigieuse, se dit-il, femme musculeuse en finesse et lisse au regard, une assurance infinie de son corps, elle respire et bouge au-dessus même de ses propres vêtements. Va-et-vient lent des jambes l'une contre l'autre, le pantalon est un peu humide, il époussette, bat dans le vent de la course... Un peu dégrisé peut-être, il peut mieux du regard inciser la foule germanopratine. Pont Saint-Michel, Pont-au-Change, Beaubourg, Forum des Halles, y remarquer, noter, et certains oseraient abusivement dire y reconnaître, celles qu'une forme unique, un corps, un pli de la bouche mutine ou gonflée divinise un instant à ses yeux. Oui, quelque chose des dieux saupoudrés en paillettes de chair... Qu'importe si avec elles il ne recourt pas à la satisfaction, il lui reste le mouvement en quelque sorte cognitif du désir.

Il n'y tient plus, il a besoin d'images plus directes. Il compulse les revues, papier glacé, couleurs dorées, jeunes filles photographiques, moins belles bien sûr que celles du dehors, la touriste étrangère, lunettée, une lumière au tréfonds des cordes visuelles... Pages de magazines, elles défilent, assises, couchées, comme à la disposition sans problème aucun du voyageur regardeur dans le tabac-journaux. Défense de lire les revues exposées, répète le maigre fumeux, cigare miteux sous les moustaches mal taillées. Il reçoit la monnaie en faisant passer son déchet de havane d'un côté à l'autre de la bouche. Un square, un banc, Alessandro feuillette le plus lentement possible. Moins vives bien sûr que celles du dehors, mais nues. Sexy-Parade, New Look, Penthouse, il peut s'assurer de la forme la plus intime de leur existence, de leurs visages aussi ouverts que leurs cuisses, de la présence aussi rose que variée des nymphes au-dessous de la tumescence pubienne, duveteuse ou poilue. Et celle-ci avec son iris à la main prête à faire catléya, l'autre en bas blancs et slip léger qu'elle entrouvre ; quelques-unes immédiates à la vue, mais toutes immobiles, définitivement, trompe-la-faim, corps dont il ne reste que l'épaisseur à peine d'une pelure d'oignon sur le papier.

Un peu plus, un peu moins, dans l'approche des corps. Rue Saint-Denis, putes, l'une en tenue de jogging, l'autre un filet noir sur les mamelons aigus, un slip en forme de coeur miniature, souvent lippues, griffues, cosmétisées de rouge, 150F, relation immédiate.

Terrasse de café germanopratine ; un verre de Perrier dans le soleil. Celle-ci, en face, intellectuelle : « J'ai réussi à n'être que mon corps », dit-elle à sa voisine qui a bouche et joues trempées, dirait-on, dans un miel couleur banane.

Il reste là, un moment, sans désirer. □

Thierry Guinhut

Voyages à partir d'Alessandro, roman
1. De par Marie à Bologne descendu
2. 2 Béatrice à Florence
3. Pléiades parisiennes
4. Wanderung en Abruzzes
5. Deux personnages rétais
6. Au flanc des Alpes de marbre
7. Dans les Picos de Europa
8. Agrégat d'azulejos
9. De New York à Pacifica
10. Une vénitienne annonciation
11. Groupe de corps dans les Monts de Lacaune

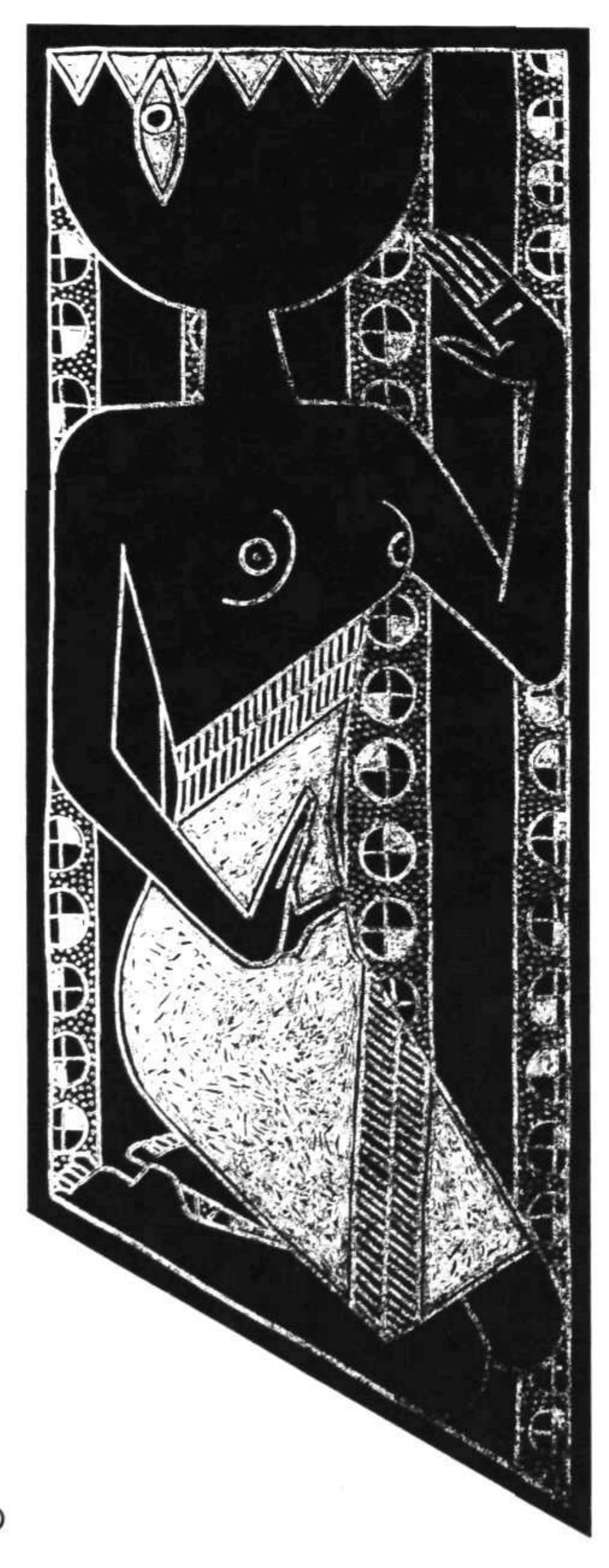
VICE VERSA Nº 18-19

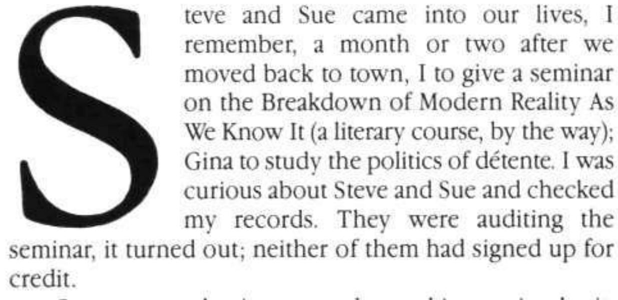


The Heartbreaker

a Moral Tale Fiction

DAVID HOMEL





Steve and Sue came into our lives, I remember, a month or two after we moved back to town, I to give a seminar on the Breakdown of Modern Reality As We Know It (a literary course, by the way); Gina to study the politics of détente. I was curious about Steve and Sue and checked my records. They were auditing the seminar, it turned out; neither of them had signed up for credit.

Steve was as pleasing to watch, speaking or simply sitting back in one of the armchairs the Department provided for us to theorize in, as Sue was unpleasing. I was not the only one to have spotted the incongruity. That term the entire Department wondered why they had stuck together and how long it could possibly last.

I liked Steve immediately at first, as everyone did, but his conversation was too intense. I could never equal all those discoveries he was constantly making, discoveries about the self I thought he should have already made and dismissed as banal long ago. When a man approaching middle age suddenly discovers emotion, you had better be prepared for the worst.

Sue was blonde and blue-eyed, and had the unusual good fortune to have the same maiden and married name: Roseworth. But that was where the resemblance with her husband ended. She was fat. There wasn't a curve on her body. It wasn't glandular; she simply ate too much. Perhaps, Gina once said in a dangerously fertile mood, she should have had a child.

Gina and I were invited to dinner at Steve and Sue's in late March. They issued the invitation grandly, as if together we would inaugurate a friendship of the select. Sue outdid herself in the kitchen. French cuisine, heavy on the sauces. Then she capped off the meal with a box of Country Style oatmeal cookies and tossed the package into the trash with a grim and vengeful look. I caught Steve applying his stare to Gina and I couldn't blame him.

We both overate that night and returned to the apartment in separate moods. Gina threw her beige blazer on the piano. The Chopin music scattered. She paced the livingroom; she complained about our coffee table. She pronounced the furniture cold and dispersed, then disappeared into the bedroom with a copy of Italian *Vogue*.

When I came to bed she was asleep, with the copy of *Vogue* open to the beauty section. I never tired of telling her she had nothing to envy those women. But the next morning she shook me awake.

"What do you think of this?"

It was a *Vogue* model with a short boyish haircut. I didn't like it. Gina pouted and got up to shower, even though we hadn't made love the night before.

I fell back asleep listening to the water beat on her shoulders and had a dream. I rarely remember my dreams so clearly. Gina was with me in a hotel corridor. Suddenly she excused herself and disappeared to run some little errand, and I was alone against my will. I opened the first door I came to: it was Cynthia, a student in the Reality



Breakdown class with whom I had imagined infidelity. I lay down on top of her but she pulled away before we could make love. "I have to go to the bathroom," she told me, and when she left I knew she would not return. In the next room was one of Gina's friends. I courted her too, and she let it be known that to win her I would have to sign a petition against fat people. I wasted no time signing. But before she could satisfy me, she was replaced by an enormously obese man, something out of the *Satyricon* movie, with jiggling fat and tiny dangling privates. He had come to punish me for having defamed his kind. I pleaded that I had been forced to, that I'd been deserted and had to sign the petition out of sexual loneliness. Did he accept my apologies? I don't think so, judging from the pressure in my chest that awoke me.

I sat up in bed. The shower was off. Gina burst proudly into the bedroom and dropped the royal blue towel she had wrapped herself in.

A few days later, Steve invited us to dinner again. Sue did not bother with refinements: she served cabbage rolls that had come undone in the oven. The word "switch" kept coming up in Steve's conversation. He would mention switching off the bathroom light, then emit a self-conscious, naughty giggle. He was looking for a switch in his life, he told us earnestly; I assumed he meant "change".

Sitting in the armchair by the pole lamp, the workings of this neat exchange became clear to me. Its perfect execution depended on total silence broken only by innuendo. Everyone was preparing his move, but no one would admit to it; like a lice infestation, you didn't mention it in good company. And the first one to blow the whistle would bring the whole construction down—onto his head.

With spring came warm weather and Gina's announcement that she was starting Tai Chi lessons. Steve would be acting as teacher.

"Where?" I wanted to know.

"In the meadow behind the Music Building. I prefer it to be out in the open."

Who could argue with that? But finally, in the banal geography of the faculty lounge, I got what I was looking for. Steve was making a point about the Breakdown of Modern Reality in the 20th-century novel, and at the end of every sentence, his gesture would finish with his hand on Gina's thigh. She looked back at him unflinchingly, as if she had not even noticed the pressure on her leg. It was that natural.

The next day Gina told me, "Steve and I want to go out alone. You and Sue can go out too."

But there is no such thing as a one-sided switch, and I decided not to cooperate by supplying my half of the bargain. I would not go out with Sue. A complete lack of physical attraction was not the point: I wanted her to wait up and sulk when her husband came home.

My evening could not have been much better than hers. I spent the first part of it in some stale little club, listening to a rock and roll band imitating those songs from the early 1960s that had given me all my ideas about love and devotion in the first place. The second part was spent on the livingroom couch, reading *Les liaisons dangereuses*, which would bolster next week's argument that Reality started breaking down before the 20th century.

At one a.m., Gina walked in the door.

"We didn't do anything," she said.

"You're thinking out loud," I told her. "You're trying to reassure yourself."

"Shut up, will you?"

She ran into our bedroom to cry. Steve and Sue were destroying our life.

"We don't need them," I pleaded with Gina the next morning. I had fallen asleep on the couch the night before with the *Liaisons*. "We don't need the shrapnel from their marriage. We're not doing them any favors either. The loving thing to do would be to leave them alone. We're like a couple of vultures watching something that's taking its time dying."

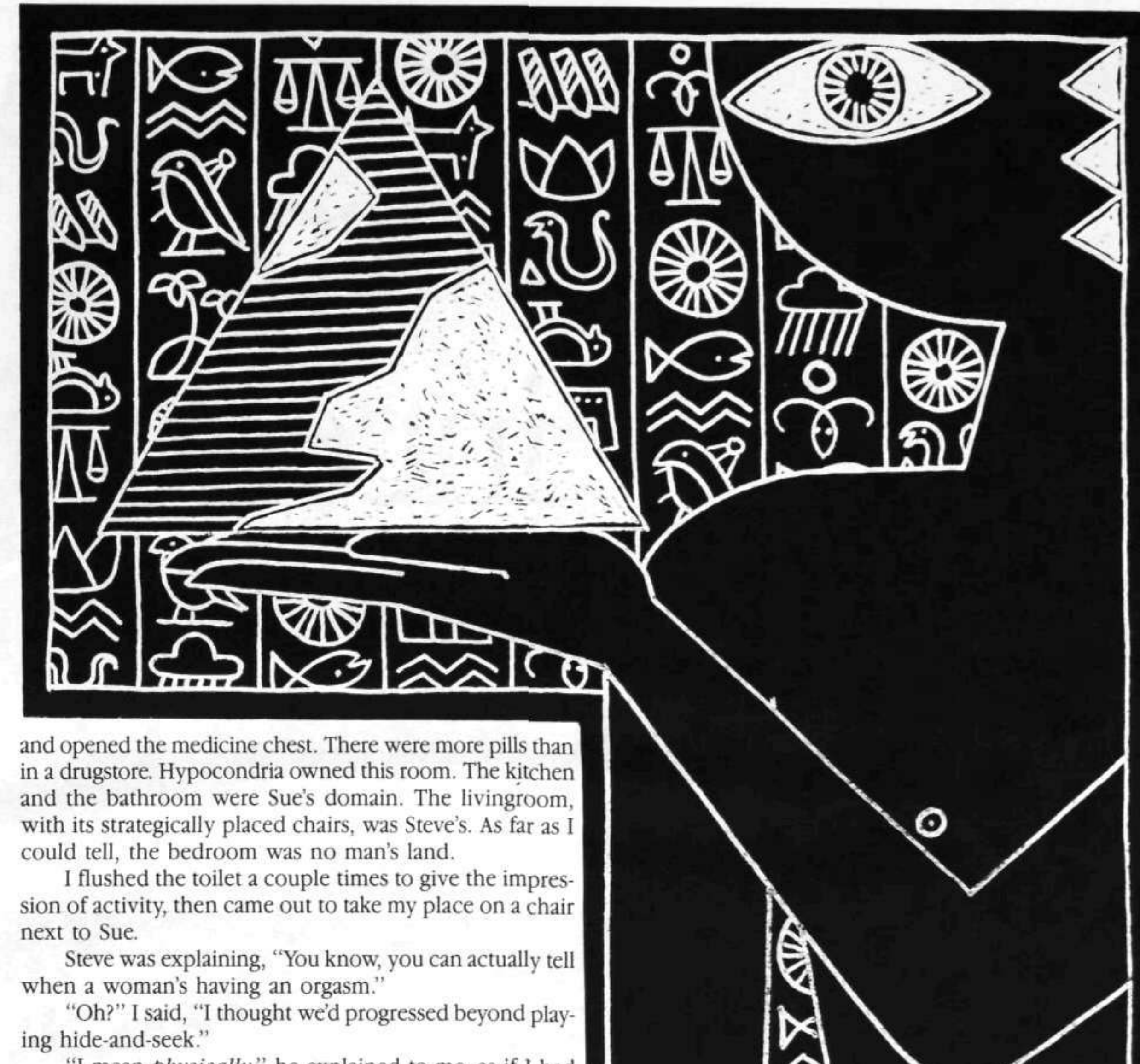
"You're just trying to scare me. Steve's good for me. The problem with you is that you don't think anyone can change. You've made a virtue out of pessimism. I don't want to cart around the same old self all my life. Steve believes in change—and *I* want to change!"

"You mean switch?"

"Don't you think people can just be friends? We haven't *done* anything!"

A week later the foursome had its last supper together. Sue cooked Szechuan food and of course it was excellent. I brought two six-packs of Kirin and we ended up with something more domestic. I was determined to drink myself into the kind of lucidity I needed to make a decision.

Toward the end of the evening I lurched into the bathroom. It was a terrible mess. There were cellophane wrappers in the wicker garbage can, as if the Cookie Monster had passed by in a rage. A hot-water bottle, or was it a douche bag, hung on a hook on the back of the door. Three pairs of carpet slippers, round purple soap balls, a scented candle they must have gotten for Christmas and actually used. Considering that this bathroom belonged to a practitioner of Tai Chi, there was a certain lack of sparseness and grace of line. I steeled myself for the worse



and opened the medicine chest. There were more pills than in a drugstore. Hypocondria owned this room. The kitchen and the bathroom were Sue's domain. The livingroom, with its strategically placed chairs, was Steve's. As far as I could tell, the bedroom was no man's land.

I flushed the toilet a couple times to give the impression of activity, then came out to take my place on a chair next to Sue.

Steve was explaining, "You know, you can actually tell when a woman's having an orgasm."

"Oh?" I said, "I thought we'd progressed beyond playing hide-and-seek."

"I mean *physically*," he explained to me, as if I had not understood. "When Sue and I were making love and I thought she was coming, I put my finger down there, between—you know, it's called the..."

"Perineum," I filled in.

"I put my finger there and I actually felt it tense up and vibrate."

Meanwhile, the owner of the vibrating perineum was sitting in a rocking chair, eating a butterscotch creme and looking mortified. I was disgusted. Is this what some couples have to do to stoke the excitement?

Steve moved through the embarrassment of the situation with ease and scheduled another Tai Chi session with Gina.

As we walked home in the wee hours, the streetlights hazy and slowly wheeling overhead, I told Gina, "I don't want you to go out with him any more."

"But we haven't done anything," she repeated.

"I don't care what you have or haven't done. I can't stand this any more."

"It's not my fault if you don't want to change. I can't help it if you don't like Steve being my friend. You'll have to accept it."

"No, I won't."

"You won't?"

Her question was full of wonderment, almost hope. Had I been a wiser and less tolerant man I would have made something of that moment.

Later that night, after our love-making that never deserted us, I listened to the men on the loading dock of the elevator factory down the street. I considered the impossibility of my situation. I was being tolerant and understanding and modern, the way we were supposed to be in our circle, but I was not holding back the progress of something evil. Therefore, I was not being a good man. Besides which I had not slept since the first dinner and something was about to break.



One May weekend Gina went to visit her family. Her father had promised her a weekend at the track, watching his favorite poneys.

She took the 4:50 flight on Friday. To console myself, I made a passable tarragon chicken and ate it at the breakfast table. As I scrubbed and dried the pots, I had a sharp and unexpected memory: I was twelve years old and my father was reading to me from his favorite poem. I saw the green leather volume with the rich pattern of tangling vines on its spine:

Yet each man kills the thing he loves,
By each let this be heard,
Some do it with a bitter look,
Some with a flattering word,
The coward does it with a kiss,
The brave man with a sword!

Who does not wish to be that brave man? Like Wilde writing from Reading Gaol, I decided to risk being defamed and do it with the sword.

The next morning I called Sue. Steve was out doing Tai Chi in the park. I was in the mood to get to the heart of the matter, if indeed it had one.

"Why don't you come over tomorrow for coffee?" I suggested.

She agreed, answering as grimly as I had asked.

At a prosaic hour early the next afternoon, the doorbell rang. Sue was dressed in forest-green stretch pants and a Mexican poncho, with her bookbag slung over her shoulder.

I made coffee. We talked about what was in the headlines in the weekend papers. We discovered a mutual interest in current events. I complimented her on her grey sweater with the reindeer motif, an unusual choice for early summer.

We moved to the livingroom couch and without any warning began to neck. She thrust her tongue into my morning mouth. It was her favor to me, I suppose, taking the initiative.

I led her to the bedroom and began peeling her stretch pants over her hips.

"What time is it?" she asked.

"You just got here."

"I want to know what time it is."

"One-thirty."

Sue sat up. "I put the jelly in at nine. That's four and a half hours ago. I'd better put some more in."

I pictured her in that bathroom, among the cookie wrappers, nine a.m. on a Sunday morning, furtively filling a plunger full of spermicidal jelly, and was relieved I had not been the only one guilty of premeditation.

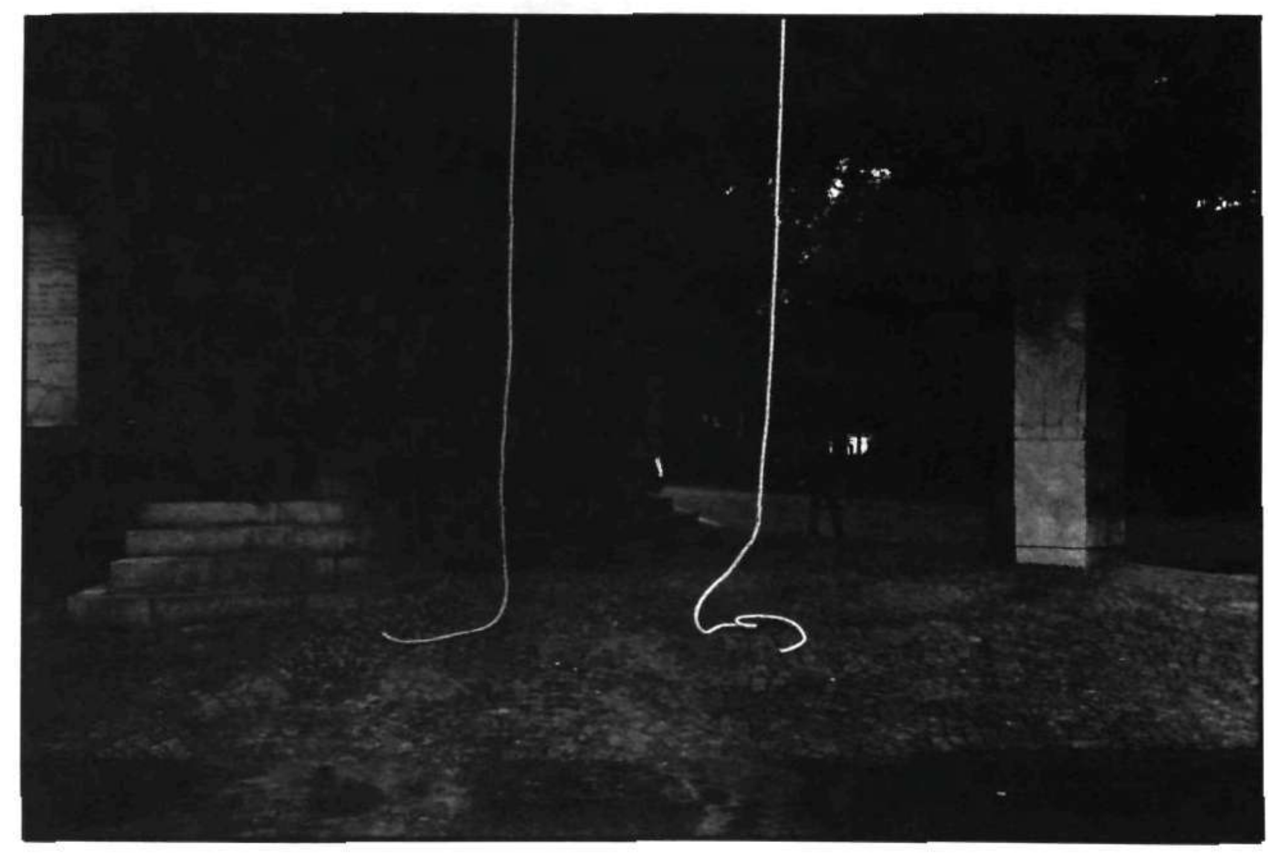
She came back to me, full of murderous jelly, as devoid of desire as I was. She flinched when I came into her and

► 30

STEPHAN DAIGLE

Le corps incendié

NICOLAS ROSA



Oripeaux, habits, étoffes, satins, soieries, tissus, linons, houppelandes et velours, chuchotements, murmures, froissements et frôlements, phonèmes balbutiants, en deçà, au-delà du discours, palimpsestes glottiques, s'y inscrit la matérialisation — la lettre — de la toile réservée à couvrir les corps/à la couverture des corps. Entre-deux, dentelles, broderies, espaces doux et ouverts montrant, limpide, la fulguration de la chair, jeu d'opacité et de lumière, le régime pulsatile du désir.

Gants, ceintures, rubans et lacets, ligatures, découpent syntagmatiquement le corps pour le délimiter, le contenir dans un simulacre de syntaxe fétichiste : les membres de la phrase corporelle, revêtus de manches, d'épaulettes, de corselets ou d'étuis péniens composent une sémiotique perverse qui n'a rien à voir avec la proxémique. Mais si le corps est pur habit, ornement, masque, c'est-à-dire discours, en quoi consiste son simple dire le désir ?

Le scandale fonctionnel de l'habit consiste en ceci qu'on le met pour l'ôter, lui refusant ainsi sa valeur de prothèse ; et son scandale logique en ce qu'il couvre ce qui manque. Fonction de masque, l'habit, l'ornement par excellence, montre et dé-montre en même temps, pour permettre l'exercice de la fonction oculaire du regard furtif.

Regarder à la dérobée c'est la marque maîtresse du désir, là où la pudeur du corps se déshabille dans l'éclat incisif et momentané d'un regard fuyant et rapide. Le regard qui voile et dévoile le désir de voir ce qui par excellence ne doit pas être vu ; au risque d'être pétrifié : regard médusant, le regard du « désir ».

Le masque du silence

Donc, le masque,l'habit du corps — compris comme *hypographein* —, cosmétisé, d'après le lecteur des Anagrammes est aussi le regard du premier et du dernier masque, masque lugubre de la mort, masque funéraire qui hypothétise le *rigor mortis* en le proposant comme la simulation scandaleuse de la vie immortelle/perpétuelle. Le masque infinitiste moderne — masque mathématique plus qu'un autre ornement, — propose le jeu définitif de la *mise en habits* pour nous rappeler que derrière le masque il n'y a rien, absolument rien : terreur sémiotique, *horror vacui*, asymptote de tout discours. Le discours est toujours hâblerie, bla bla bla, il se définit toujours comme trop de *bruit* face à la rigueur du silence. Mais le corps est aussi voix, voix qui parle à travers les vêtements, voix qui rattrape le souffle en suspens, la voix rauque et hystérique du désir. Le corps éparpillé de la psychanalyse a engendré l'oeil en trop (l'Oeil du père — sévère) de Madeleine Ouellette-Michalska autant que l'Oreille orthophonique de Jacques Derrida et la Voix onctueuse de Roland Barthes.

Georges Bataille et Juan José Saer, David Viñas et Gombrowicz passent leur vie (littérale) à parler du corps, remplissant avec des mots ce réel impossible de la chair. Une phénoménologie de la chair transie de *tristitia* chrétienne : chair grave de lourdes significations ténébreuses. Gombrowicz travaille l'inter-corps (l'interstice des corps, le non-rapport corporel, les couloirs secrets que les corps écrivent sur la surface de la rencontre manquée. Ici aussi, la matière du corps, matière sublime et sublimable, ne peut se calculer que sur la pourriture (sac d'excréments, disait Augustin d'Hippone) : matière délavée (dé-lue). Le dé-lire (l'effacement) est une opération que la critique n'a pas encore quantifiée. C'est l'opération d'oubli qui fonde la mémoire de lecture et rend possible l'écriture. L'écriture est donc une opération de voilement — de scellement — re-couvrir avec des mots ce qui se délie dans ce qui se dévoile... dans le corps-manuscrit de Bataille, imitant la *Phénoménologie de l'Esprit*. Hegel, écrit sa phénoménologie du corps : passion du contraste, du pur binarisme. Saer, s'engage dans le découpage, découpe le corps, essaie de le mettre en paroles par le biais d'une syntaxe disruptive, car le corps ne peut pas être raconté/compté, encore moins celui de la femme.

Léda, dans le tableau de Léonard se couvre incestueusement du cygne, de même que la vedette se couvre de plumes pour se déshabiller sur la scène. L'effeuillage est une activité érotique, comme le strip-tease pour Barthes. Que faire donc d'un corps nu ? Fonction textuelle, la nudité ne se définit qu'en relation avec l'ornement. Pourquoi orner le corps, pourquoi se tatouer, pourquoi le marquer justement là où la trace manque ? Et si la femme s'approprie le vêtement (l'homme a toujours essayé de s'en emparer), c'est que, véritable objet de scandale, elle doit cacher son (propre) manque. Le péché originel de la femme est de ne pas avoir ce qu'elle devrait avoir, et si la règle — du voilement — dit : tu ne montreras pas le corps, c'est que le corps n'existe qu'à travers les mots. Le corps nu — hors du sens — est le possible en attente d'être écrit.

Voilé/Dévoilé

Le corps est parole, discours, canon. Corps de paroles, il appartient à la littérature, au cinéma, à la peinture, bref, à la fiction. Le jeu de l'énigme est escamoté par le corps nu de la femme ; c'est un roman policier lu à l'envers, véritable perversion de la lecture. La vérité du corps, son sérieux, son tragique, c'est la robe, si l'on veut. C'est pour cela que le corps pornographique est grotesque, gesticulant, il a un besoin compulsif de gestes. Et si le dévoilement insiste, ce n'est que pour montrer une partie, sa partie : le corps, il ne peut être pris qu'en parties. Il n'y a pas de tout-corps : zone, fragment, partie. La nudité est instantanée, événement, elle est hors du temps : un instant entre le voilé et le dévoilé/fonction d'*entre-vu*. Dans la lutte agonique et sans répit de l'âme et du corps — les débats et les moralités du Moyen-Âge —, entre le corps et l'esprit — la rationalité hegelienne qui instaure le désir —, entre le corps imaginarisé et la perception-conscience (la phénoménologie) et entre le corps-fantasme et son investissement pulsionnel (la psychanalyse) une métaphore du corps s'égrène (le corps comme métaphore) qui trouve chez Freud son point incandescent et chez Lacan ses conséquences inconsolables.

Le dessein de l'âme est la *mortification du corps*, celui de l'esprit, la *consolation*, celui du phénomène. la *reconnaissance*. Le corps chrétien est catholique, c'est-à-dire universel — il ne peut être énoncé que comme proposition universelle —, le corps psychanalytique est territorial, provincial, oserais-je dire médiéval ? Corps fragmenté, parcelle indivise de la propriété des corps. C'est pour cela que le rêve prétentieux des censeurs n'est pas de supprimer *un* corps, mais de brûler la totalité des corps — cette somme impossible qui n'atteint même pas le deux de l'étreinte — les incinérer. Mais le corps réapparaît, peu à peu, en parties, en lambeaux, divisé, scindé, pulsatile, entre le voilé et le dévoilé. Les censeurs peuvent dormir tranquilles, plus on montre, moins on veut regarder. Le nu ne peut jamais être total, il a besoin de la frontière du vêtement pour s'inscrire dans la construction effroyable des fantasmes, il a besoin des mots pour être. Corps de mots, voilé, ici il fait marque, et c'est *ici* où le mot se fait danger d'imposture, négation symbolique, per-version, bûcher, incendie du sens. □

Traduit de l'espagnol par Enriqueta Ribé

MICHAEL FLOMEN

Nicolas Rosa, critique et théoricien de littérature, Argentin de formation psychanalytique, a publié de nombreuses études sur Borges, la littérature argentine et latino-américaine ainsi que sur la littérature moderne. Enseigne la littérature et la théorie littéraire aux universités de Buenos Aires et de Rosario.

The Heartbreaker

Continued from page 27

the worry line between her eyes turned to a pain line. I felt a moment of compassion for her and it made me come.

By some divine grace there was no discussion afterwards. She gathered her clothes and her bookbag and dressed. When the front door slammed I ventured out to sit naked on the piano bench. There was a layer of dust on the Chopin music, and Gina had traced her initials in it with a little flourish underneath. Why did that bring tears to my eyes?

I knew Sue could not keep a secret. In a few minutes she would be telling the whole dismal story to Steve. I was counting on her to do just that.

Gina came back that night with news from the track. She and her father had won big at Arlington. She had hit a ten-to-one longshot called *On The Canvas* and her father had beaten the Tri-Fecta. Even though he wouldn't share his hunches with her, he did give her half his winnings. We were rich, she told me.

Then the telephone rang and Gina raced to get it. The light faded from her face: it had to be Steve with his gift of gab.

Gina's voice was steely.

"It's the Roseworths. They want to speak to you."

"Both at the same time?"

Gina didn't laugh. She handed me the receiver.

"Did you know she was a virgin when she met me? You're the first man she's ever touched besides me!" Steve shouted over the line.

"Is that supposed to be an honor?"

"She said you practically raped her. She said you went straight for the paydirt!"

"*Paydirt*? Is that what she said?"

Steve sputtered out. I wasn't even a little tempted to counter with my version of reality. Mercifully, he hung up on me. He and his wife's vibrating perineum! What did he expect? Here was chaos, the Breakdown of Reality he had been so enthusiastic about in the seminar.

Gina had gone into the bedroom to unpack. I followed her a minute later.

"Did you buy anything when you were back?"

I reached into her bag. There was a smoke-grey cashmere turtleneck, still wrapped in its silky Lord & Taylor paper.

I held it to my cheek. "It's soft."

"We never did anything," Gina reminded me.

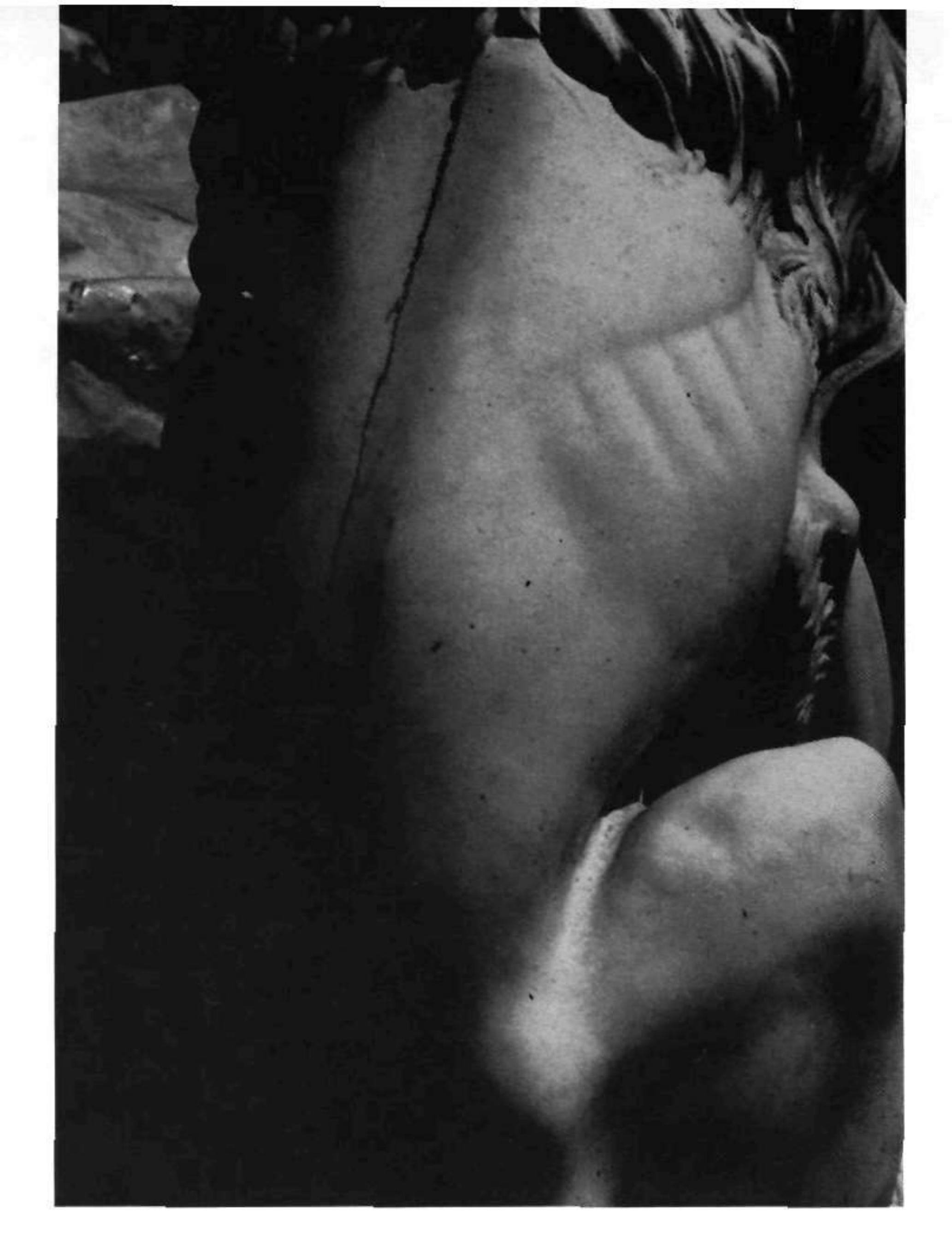
"I know. But I couldn't stand it any more and you knew it. That was the only way to end it. I did it for us."

That night, Gina snubbed me in bed at first. Later, when I had stopped hoping and was concentrating on sleep, she rolled over to my side, smelling of Calandre and stale airplane air. Maybe she did understand what I had done, and seen I had done it for both of us.

From that moment, our foursome ceased to exist, as I knew it would. Steve and Gina could no longer look into each other's eyes and pretend they did not know where they were taking us all. A month later, after I had made some inconsequencial joke about overweight people, Gina turned and thanked me for having saved our love.

But Steve and Sue! That was another story! They loathed each other for a time, their stuffy apartment must have been hell that summer. The word "change" slipped from their vocabulary. The Breakdown of Reality turned out not to be a seminar you could just sit in on.

But in the end they clung more tightly to each other, united in the thought that the world is a hostile place and they would be better off cultivating their marriage. At the odd time I still see them in the street, arm in mismatched arm, walking toward a chastened middle age, fires securely banked. Once they confided to a mutual friend that they have never been happier. □



ANDRÉ CLÉMENT

Narcisse
au féminin

HÉLÈNE RIOUX

Claudine Bertrand et Josée Bonneville affirment dans l'introduction que les textes nous présentent une diversité d'univers érotiques. Un peu plus loin, dans l'entrevue accordée par Marcelle Brisson, celle-ci explique qu'« érotique désigne alors une connaissance, une recherche et une pratique de formes qui ont trait au désir » (p. 62).

Et pourtant, le désir m'est apparu comme le grand absent de la plupart des textes. Le désir qui transporte et transfigure. Qui irradie, qui brûle et qui ravage l'être. Le désir de l'autre. Envers et contre tout, transcendant l'interdit. Et même le désir comblé — j'allais dire légitime.

Non, ici, Narcisse se penche interminablement sur son reflet. L'autre n'y est ou n'y participe presque jamais. Ou alors il est un intrus : « Une vieille tête de banquier entre mes cuisses gisantes. » (Louise de Gonzague, *L'Inédite*, p. 31) Il est un souvenir qui harcèle, qui fait éclater en sanglots « l'enfant de 40 ans », « sanglots chauds comme sa vulve, pleins comme ses bras vides » (Danielle Phaneuf, *L'Araignée*, p. 51). Il est un rêve : « On sait qu'un jour on va y être. Dans les bras d'une fille. Dans le lit d'une fille. » (Maryse Pellerin, *Un rien dévoyée*, p. 50) Parfois, quand l'autre est là, « il jouit seul de tout son corps saoul » (Claudine Bertrand, *Vue de la fenêtre*, p. 6). Et Narcisse alors « se caresse doucement dans le taxi qui la ramène. » (Maryse Pellerin, Ibid.). L'érotique au féminin, il en ressort quelque chose de complaisant, d'un peu vide et de triste.

Certains textes, heureusement, nous donnent un portrait plus incarné du désir, du plaisir. *Chambres sacrées* de Charlotte Boisjoli, ou les premiers émois de l'enfant qui découvre la jouissance au creux d'un arbre en passant outre aux interdictions de soeur Marie de la Crucifixion — malgré le côté usé et quasi folklorique de l'image, la puissance de l'évocation demeure intacte ; *Il arrive que ce soit ainsi* de D. Kimm, le plus fervent, sans aucun doute, avec *Rouge à lèvres* de Claudine Potvin ; *Un rien dévoyée* de Maryse Pellerin où une adolescente hante inlassablement la nuit de la rue Saint-Denis à la recherche de l'objet dans lequel elle assouvira sa rage d'étreindre ; adolescentes encore, dans *Najiya ou la fatalité du silence* de Dominique Blondeau, mais plus douces, plus sensuelles, filles du désert ; et *Désir à l'équerre*, de Janou Saint-Denis qui traduit avec une joie sans remords le désir irrésistible pouvant s'emparer de deux corps qui ne se connaissent pas encore.

Le problème réside peut-être dans le trop grand nombre de textes trop courts, ne réussissant à transmettre qu'une vision désordonnée, fragmentée, en éclairs. Un miroir brisé. Le classement des auteures par ordre alphabétique ne permet pas non plus une continuité, une cohérence du discours.

On a reproché à *La Vie en rose* d'avoir cédé à la tentation pornographique dans son numéro intitulé *Tenter l'érotisme*. Une pornographie qui, selon Marcelle Brisson, « n'avait pas de sens dans un contexte féministe » (p. 69). Ici, au contraire, point de pornographie. Les textes sont beaux, remplis de métaphores. Pas de vulgarité ni de violence. S'agissait-il de prouver que les femmes savent exprimer le plaisir sans s'avilir, en se plaçant pour ainsi dire au-dessus de lui ? Et les odeurs, les saveurs, les textures ? Et la sensualité ? Eros se réfugie dans l'esthétisme des images. Il se pare de sentiments nobles et délicats. Je dirais même qu'il se cache. Des fleurs et des voiles.

La lecture d'*Arcade* m'a laissée perplexe : entre le pornographique et le désincarné, l'érotique au féminin a-t-il une place ?

Il y a toujours un malaise, semble-t-il, à tenter de verbaliser l'érotique, cette zone secrète, cet indicible. On s'en approche avec mille ruses, on prend des détours, on enfile ses gants blancs. Sinon on risquerait de sombrer dans la trivialité ? Comme l'écrit Dominique Blondeau : « De l'érotisme au féminin j'ai, pour héritage, trois mille ans de culture au masculin. Comment en parler ? » (Ibid. p. 12) Tout reste inachevé. Encore à dire. □

Revue Arcade
Février 1987 — Nº 13
érotiques au féminin

moi Jane toi Tarzan

jungle

EVELYNE ABITBOL

Quel amour ? Celui qui se joue par coup de maximes servies à l'ancienne, celui qui prend sa source dans la révolution surréaliste, celui de l'art Photo-intime instantané, celui de l'androgyne ou de Don Juan, amour du dépit ou celui de Louis-Ferdinand Céline, amour du mépris ou peut-être celui de l'amour centré sur un être unique : André Hardellet. Quel amour ? La question est lancée dans le numéro 10 de la revue *Jungle*, sur les pas fauves de vivre. Un petit bijou venu d'outre-mer avec deux collaborateurs québécois, François Tétreau et Claude Beausoleil.

Il n'y a pas de recettes universelles pour déguster ou pour parler d'amour. *Jungle* n'a pas non plus cette prétention de livrer une recette magique. La revue ne se précipite pas dans les lieux communs, elle ne fixe heureusement aucune forme artistique ou littéraire liée à l'amour. Elle livre en questionnant...

Un ensemble de textes poétiques, dont celui de Tennessee Williams qui met en branle la lourde machine de l'amour. Prometteur que ce début par l'*Androgyne*, thème souvent annonciateur d'une fin en soi ou à tort ou à raison d'un idéal à atteindre.

Et c'est la grande panoplie de textes, nouvelles, contes, sur ou de l'amour, celui qui se joue seul, à deux ou plusieurs. L'amour incestueux, l'amour violence sado-maso, une lente descente aux enfers dans l'amphithéâtre moderne ou une place d'honneur est toujours accordée à Don Juan et à son pendant contemporain le gigolo, et un invité de marque, le texte poétique, en particulier celui de Hubert Haddad « Passage des ombres ».

Un texte magnifiquement *Cristallin* de Fabienne Durand-Bogaert, celui de l'amour de l'écriture, où la métaphore est devenue un objet fétiche et prend forme dans un masque où les mots deviendront les premiers objets de sa parole transposés dans un corps imaginaire.

Dans *port-folio* « La photo intime », des photos de jeux d'ombre et de lumière, des rencontres fulgurantes suivies de baisers pierreux, jettent un dernier plaisir à l'oeil avant la rencontre d'un être unique, celui qui fait l'objet du dossier Hardellet.

André Hardellet aimait la littérature. Il était doué de regard, d'un regard de « flâneur attentif ». Il nous est révélé par Guy Darol, par des textes inédits, des correspondances, par des témoignages, ceux de Julien Gracq, G.-O. Châteaureynaud, etc. et par des *Entretiens* recueillis par Guy Darol.

Enfin, des *Échos*, ceux des différentes parutions comme *Maîtresses-Cherokees* de Josée Yvon (coédité avec VLB, Montréal), *La dernière nuit* de Emmanuel Bove (initialement paru en 1939).

Pour finir, reprendre si vous le permettez, l'annonce publicitaire qui précède le bulletin d'abonnement :

Lucide comme l'Amour JUNGLE. □

N° 18-19 VICE VERSA

DANIEL SYLVESTRE

Solidaritaires

FULVIO CACCIA







Soudain l'été. Cette journée d'avril me laisse dévasté, complètement ahuri. Tout devient excessif. La lumière trop blanche, le bruit, le temps. J'entrevois les gens qui circulent dans la rue par la fente de mes yeux que le soleil me force à fermer. Quelque chose est en train de se rompre, de déborder, de fuir de toutes parts comme si l'espace entier curieusement n'était plus qu'un réseau de failles, de crevasses, d'abîmes. Ce n'est pas la première fois que je ressens ce désarroi, cette impression de dépassement. Mais cette fois, s'y ajoute l'intolérance d'une saison qui brusquement impose son ordre. Rassurez-vous, je ne pousserai pas plus loin cette apologie « de la fièvre printanière ». Mais comment parler d'Éros aujourd'hui alors que tout semble avoir été dit, en dépit du désarroi qui me déporte sans cesse en dehors de moi ?

Je me souviens de la conviction qui m'animait il y a quinze ans. La libération qui couvait alors me faisait croire, comme d'autres, en un au-delà de la culture où les rapports seraient médiatisés, transfigurés par un Éros qui aurait enfin décrété sa loi. Par sa force irradiante, la haine et la guerre seraient abolies du village global. On sait ce qu'il est advenu de cette belle utopie, la dernière sans doute de la modernité, dont l'enjeu de faire circuler les corps, de l'arracher à l'interdit où ils demeuraient attachés se réalisa au-delà de toute espérance. Mais, ironie du sort, au lieu de transformer chacun de nous en acteur conscient de sa libération, de sa destinée, cette mobilité accélérée du sexuel a contribué à nous asservir davantage en nous assignant notre propre capital sexuel, à le gérer et à le satisfaire. Ultime avatar du contrôle social. La libération sexuelle a renversé Éros et sa fin première : maintenir la tension vers l'autre qui préside à la séduction. « Il est vrai que le sexuel dans notre culture a triomphé de la séduction et se l'annexe comme forme subalterne. Notre vision instrumentale a tout inversé. Car, dans l'ordre symbolique, c'est la séduction qui est là d'abord, et le sexe n'advient que par surcroît. »

L'inversion

C'est l'ordre du don qu'évoque ici Baudrillard. Il se manifeste lorsque l'épreuve a été traversée ; lorsque le rituel qui apprivoise l'âme a été accompli. Pas de secret, ni de magie sans lui. L'inverser malignement comme dirait Tournier pour lui substituer le diktat de la production, c'est instituer la rupture infinie comme règle dont la violence sciemment entretenue n'est pas sans évoquer la forme banalisée du mal.

Inévitablement à son horizon luit l'ordre ancien, rêvé, fantasmé, simulé. Car, que peut-on faire de mieux que de le singer lorsqu'on se trouve en deçà, de ce côté-ci de la ligne blanche ? La prolifération des MTS n'est pas étrangère à ce processus de retournement. On ne transgresse pas impunément l'interdit. Cela même qu'on croyait avoir dénoué en subvertissant l'injonction, la Parole nous déporte plus que jamais « vers la réalité rugueuse à éteindre ».

Si le mythe « revient » en force du côté de la séduction qu'il n'a, au demeurant jamais quitté, il se manifeste maintenant dépouillé de ses rituels, de ses fastes, de ses ombres. C'est à la contemplation de sa nudité à laquelle on est aujourd'hui convié. Or, Éros a cette qualité de restituer au mythe sa vertu originelle que trop de siècles, trop de contempteurs ont masquée. Car Éros, c'est le mythe par excellence. Pas étonnant qu'un Denis de Rougemont en fasse la base de sa mythanalyse. La puissance irradiante d'Éros, celle qui fait peur par la violence inéluctable avec laquelle elle se manifeste, réside dans le pouvoir de transformer le destin en destinée. Mais comment peut-on aujourd'hui la reconnaître, alors qu'il n'y a plus de signes apparents, plus de repères pour nous signifier sa venue. Dans ces corps qui miment sa présence, comment savoir celui qui nous est destiné ?

...

L'entendre venir, la sentir et non pas être fasciné par le remuement des feuilles ; sa puissance est lente à mourir. C'est à ce moment qu'elle surgit. Méfie-toi du bruit qu'elle fait en se retournant. Il n'y a rien dans la savane et pourtant elle est là. Ondoiement blond des graminées. Déplacement des odeurs. Anxiété de la savoir présente sans la voir. Sans l'avoir. La posséder enfin malgré le danger, l'attraction, le rêve. Être une dépouille dans ses griffes, un réseau de cris sanglants ! Vanité.

...

À tort ou à raison, j'ai toujours cru que le plaisir sexuel recelait une vérité incontournable qui me révèle ma nature

profonde et celle de liens qui m'unissaient à l'autre. La persistance de cette conviction m'a souvent occasionné, bien malgré moi, plus que mon lot de déchirantes remises en question, de ruptures. Qu'avait donc cette recherche d'une jouissance aussi volatile qui me laissait dévasté, m'enfonçait un peu plus au fond de ma solitude ? La solitude, telle est bien la seule chose qui reste aujourd'hui.

Bien d'autres avant moi ont parlé mieux que je ne pourrais le faire de ce sentiment d'absence, de désoeuvrement qui nous saisit à l'improviste et nous confronte à l'échec. Chaque époque possède ses formes, ses codes pour l'exorciser ou la contrôler. La solitude fait peur justement par sa dimension asociale où elle relègue l'individu mais elle captive aussi parce que celui-ci peut y trouver sa vérité, sa liberté, au-delà de la rumeur de la multitude.

La conscience de la solitude comme manque et non comme plénitude a été à l'origine de la séparation des sexes. La psychanalyse nous a appris que son ressort origine de la conscience qu'a l'enfant de la perte du corps de la mère. Ce désir de fusion le poussera à vouloir la réactualiser en s'unissant à l'autre, un terrain fertile, on le sait, pour bien des malentendus.

« Soyez féconds et multipliez-vous » l'injonction de Yahvé résonne comme une malédiction. C'est parce qu'il « n'était pas bon que l'homme soit seul » que Dieu l'endormit et de son flanc tira la femme. Ainsi l'androgyne fut arraché de la nature humaine, — car l'homme, rappelez-vous, avait été créé « homme et femme » — conférant au double sexe l'aura du mythe et à la solitude les vertus d'une condition malheureuse. Solitude et androgynie furent donc très tôt liées. Ce rappel d'une plénitude pré-sexuelle anticipe aujourd'hui la nature de nouveaux rapports dans nos sociétés post-industrielles.

Nombreux ont été les ouvrages qui ont exploré ces aspects, surtout durant les années soixante. Les remous de cette époque de révolte et de promiscuité nous cachaient pourtant le passage qui était en train de se produire entre solitude comme absence à la solitude comme « présence ».

Présence à soi d'abord qui peut préparer celle avec l'autre. Conscience radicale de sa différence et donc conséquemment de sa liberté, de son inachèvement. On rejoint ici tout un courant de pensée qui pose la sexualité au féminin en termes non plus d'une revendication politique mais plutôt comme déplacement éperdu, comme un refus de la centralité du plaisir, chère à toute velléité majoritaire. Et pourtant, c'est aujourd'hui le seul véritable enjeu amoureux.

Narcisse

Si la conscience de la solitude d'Éros fut par le passé, l'apanage des seules classes aisées, mieux nanties pour le transcender, il s'est propagé aujourd'hui à l'ensemble de la population par l'instantanéité médiatique que lui confère la force de dissolution du capitalisme avancé. Ce radical changement de la nature de la transmission culturelle a un effet de narcose sidérant. Comme Narcisse, nous sommes fascinés par les prolongements de notre propre image que nous renvoie notre technologie. Est-ce d'ailleurs un hasard si cette figure mythique est aussi celle de la solitude et de l'immobilité contemporaine malgré l'apparente circulation des corps ? Narcisse viendrait ainsi rejoindre Androgyne dans cette triangulation dont Éros constituerait le sommet. Du même au même, l'indétermination, la potentialité du désir boucle sa boucle. Ces figures qui sont celles de la fusion, du flottement placentaire, sont indifférentes à l'intrusion de l'autre qu'ils subissent comme l'Histoire.

Pour briser ce rapport somnambulique qui nous attache à une image gémellaire de nous, la dureté de la loi s'impose ; une loi toutefois qui n'est plus transcendante, extérieure, répressive mais immanente, fondée sur l'exigence intérieure et l'assomption de la douleur, de l'écartèlement que chacun porte en lui. Ceci conduit à l'affirmation morale de soi ; elle débouche sur la rencontre avec l'autre ou sur l'art qui est une autre façon de séduire i.e. de détourner de son but.

Dans nos sociétés post-modernes, aux prises avec une vertigineuse chute de natalité, cette option constitue une stratégie valable pour se reproduire. Transformer la vie en art, la resacraliser par l'art puisque Dieu est mort. Utopie d'une civilisation décadente, nucléarisée par la puissance du capitalisme transnational, ou renouvellement d'une humanité ayant enfin pacifiée le processus belliqueux de sa propre modernité ?

• • •

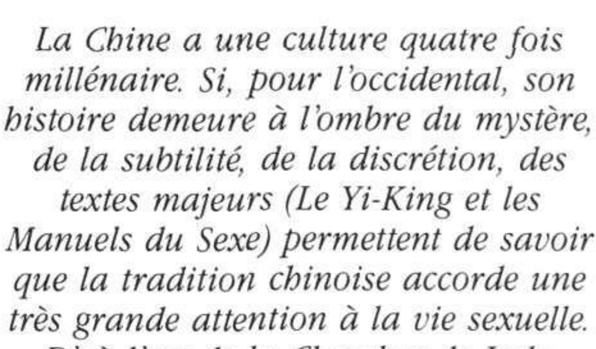
...Depuis tantôt je tourne en rond en cherchant à ordonner mes pensées pour ne pas penser à toi. Mais la pause de ton corps, la façon que tu as de te soulever lorsque je te touche, l'inflexion de ton rire reviennent me hanter. Ton plaisir m'émeut et me bouleverse ; mais qu'y a-t-il au-delà ? M'attires-tu ainsi pour me perdre en toi ? Fin de journée. La lumière décline, l'angoisse s'immisce. J'ai peur. Me retrouver seul une autre fois. □

Notes

Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Denoel, 1979.
Éros au pluriel, sous la direction de Marcelle Brisson, Montréal HMH, 1984.
Robert Charlebois, *Solidaritude*, disque 33 tours, 1973.
Claude Lagadec, *La Morale de la liberté*, Montréal, Le Préambule, 1984.
Michel Morin, *L'ami-chien*, Montréal, Le Préambule, 1986.
Marshall McLuhan, *Pour Comprendre les médias*, Montréal, HMH, 1965.
Denis de Rougemont, *Les mythes de l'amour*, Paris, Idées, NRF, 1961.
Arthur Rimbaud, *Poésies*, Paris, Le livre de poche, 1972.

L'art de la chambre de jade

MICHEL CÔTÉ


La Chine a une culture quatre fois millénaire. Si, pour l'occidental, son histoire demeure à l'ombre du mystère, de la subtilité, de la discrétion, des textes majeurs (Le Yi-King et les Manuels du Sexe) permettent de savoir que la tradition chinoise accorde une très grande attention à la vie sexuelle. D'où l'art de la Chambre de Jade. Difficile d'accès à notre interprétation qui a l'habitude de problématiser et de donner sens à partir de la dualité.

Faire l'amour est un jeu : celui des Nuages et de la Pluie. Dire l'amour révélerait cependant un manque de finesse et de profondeur (E. Chou). Pour « produire la vérité du sexe », la tradition chinoise semble avoir maintenu, dans l'optique initiatrice (et non de science), un gestuel dont l'intention demeure l'accessibilité à la « porte mystérieuse » du plaisir et qui trouve son lieu d'actualisation dans la Chambre de Jade ; c'est-à-dire à l'intérieur de la chambre à coucher. Son art renferme la Voie Suprême (Tao) et la somme des émotions. Le sexuel est taoïste et le social est confucianiste, dira Van Gulik. Le premier parle en terme de règles et de rites ; le second invoque le changement. Le corpus érotique chinois se réfère souvent au Yi-King ou Livre des Mutations qui relie la sexualité à la vie universelle, aux forces cosmiques Yin et Yang. L'interaction du Yin et du Yang s'appelle Tao. Si Yin désigne une femme et Yang un homme, il ne faut pas conclure d'une part à l'aspect univoque des termes et d'autre part à ce que Yin soit une force négative et Yang une force positive ; à la manière occidentale (dualité/complémentaire). Un passage du Yi-King semble bien illustrer le fonctionnement de l'interaction de ces forces : « Le Yin indique la région sud d'une rivière et la pente nord d'une colline, et le Yang le nord d'une rivière et le côté sud d'une colline. »

Yin et Yang ne sont ni opposés (sexe opposé) ni complémentaires (amour, mariage) mais en situation d'engendrement mutuel : « Quand le Yang est à son minimum il se change en Yin ; alors Yin grandit et quand il a atteint son maximum il se change en Yang. Yang recèle un élément Yin et Yin recèle l'embryon de Yang. » (Van Gulik) Selon un mouvement circulaire qui se renouvelle sans cesse.

Voilà le fond de scène cosmique de ce qui arrive dans la Chambre de Jade, lieu énergétique, lieu thérapeutique (santé, longévité), lieu fertile de l'imaginaire, de l'attente puis de la venue de l'orgasme. Le Taoïsme vantera l'effet bienfaisant de la sexualité tant du point de vue de la passion, de la circulation sanguine que du système nerveux. Plus tard, les Manuels du Sexe (traduits malencontreusement « ars amatoria » par souci pudique, selon L. Évrard) pour- ▷

NORMAND COUSINEAU

suivant cette tradition taoïste, seront classés par la Médecine sous la rubrique : « La vie saine et le sexe. »

Les Manuels du Sexe

Ce sont des recueils de déclarations sur la signification cosmique de la sexualité et son importance vitale pour l'un et l'autre partenaire. On y retrouve des descriptions du jeu sexuel puis des moyens et des temps de fécondation. Un des plus importants est le Tong-hsuan-tze (probablement l'éditeur, car Van Gulik suppose qu'ils ne sont pas l'oeuvre d'individu). La publication de ce Manuel remonterait au VIe ou VIIe siècle de notre ère.

À l'origine, des noms de femmes sont associés à ces manuels : La Fille de Candeur, La Fille aux Cheveux de Jais... puisque ce sont des femmes qui enseignent la sexualité. On les appelle initiatrices et gardiennes. Est-ce à ce titre que se maintiendra cette constante préoccupation de l'atteinte de l'orgasme chez la femme ? Même si, par la suite, le référant mâle sera davantage associé à ces manuels ? Quoi qu'il en soit, l'homme réservera l'éjaculation à des fins génériques. Toute « union sexuelle » (ou presque) implique une pénétration, mais non une éjaculation que l'homme doit parvenir à régler : « Alors... la semence montera vers l'intérieur de son propre mouvement. »

L'art de la Chambre de Jade, le jeu des Nuages et de la Pluie doivent permettre l'expression de la passion, de l'échange des sentiments, de l'équilibre physique. L'excitation, les baisers, les modes de pénétration, les caresses, s'ils activent le désir, relèvent de cette complexe intention d'harmonie que réalise l'union Yin et Yang, à travers l'orgasme et la jouissance. Ainsi la volupté trouvera des moyens multiples pour modifier les composantes du jeu et de l'art, afin de renforcer l'essence vitale et bannir toute maladie.

Voici quelques expressions utilisées par les Manuels pour désigner les organes génitaux et certaines postures ; elles fournissent des repères et des indices de cette autre sexualité.

— organes génitaux
Porte de Jade (vulve)
Tige de Jade, Pic Vigoureux (pénis)
Ravine de Cinabre, Corde du Luth (vagin)
Terrasse du Joyau (clitoris)...
— postures
Il faudra être attentif à plusieurs variables : les saisons, les jours pairs ou impairs, les heures du matin, du midi (avantageuses), les heures de l'après-midi, du soir (préjudiciables) ou encore les dates qui correspondent aux éléments bois, feu, métal, eau. On parlera de :
L'Union Étroite
L'Inaltérable Attachement
Les Papillons Voltigeants
Le Phénix qui se joue dans la Crevasse de Cinabre
...
Ces manuels donnent à la fois un ensemble de précisions anatomiques et aussi des références aux multiples possibles de la vie sexuelle.

Chambre savante ou initiante

Cet art est un jeu qui doit éviter la compétition, la victoire ou la défaite, car si l'un des partenaires devait gagner la « bataille », la répartition des énergies serait bouleversée. Ce qui est néfaste au plaisir.

En Occident, parler d'amour et d'érotisme oblige à questionner un manque, une répression même. Platon dira d'Éros qu'il vient de la rencontre de « pénurie » et de « hasard ». De plus, dès qu'il s'agit d'utilité, le plaisir et la volupté sont perçus comme incompatibles avec la performance sociale requise. La nécessité détermine un double champ : celui du permis et son corollaire, celui de l'interdit. Le sexuel devient un problème. L'obsession de sa rentabilité en fait une question et le propos d'une science ; à l'intérieur d'une codification qui autorise, selon un pouvoir, l'accès au plaisir.

Notre « vérité du sexe » se particularise aussi par la poursuite de la parole avouante ; aveu de ses fautes, de ses erreurs, de ses prouesses. L'obligation de la confidence pour légitimer les ébats d'amour. Passer à l'aveu et reconnaître tantôt une culpabilité, tantôt ses pensées et désirs, en privé, en public, selon la gravité de la faute ! Quel pas y aurait-il à franchir pour coupler l'aveu et la torture ? (Foucault)

L'Érotisme chinois relèverait bien moins d'un savoir, d'une parole que d'une démarche initiatique. Apprendre le secret graduellement, par participation aux énergies et laisser le plaisir se maintenir dans son efficace générosité. Un plaisir qui sera vécu comme la possibilité du sexe d'échapper à la contingence d'un pouvoir réducteur. Ainsi le plaisir, par les aspects multiples de son jeu (intention et effets) vient garantir à l'individualisation de la satisfaction la promesse de vie. La sexualité l'exprime d'une manière privilégiée.

L'Art de la Chambre de Jade n'échappe ni à l'amour ni au plaisir. Il en recueille les principales qualités et en transmet la tradition sur un mode de cheminement ; sans soupçon. Le plaisir transfiguré.

« Femme / entrailles / terre / puissance créatrice
Homme / phallus / ciel / puissance créatrice. » □

Robert Van Gulik, *La vie sexuelle dans la Chine ancienne*, TEL Gallimard, 1971.
Éric Chou, *Les jeux de l'amour en Chine*, Buchet/Chastel, 1974.

Éros, ce rusé

DARIO DE FACENDIS



Éros serait-il rusé ? La question ne se pose même pas, tellement c'est évident. Banalité, donc, mais qui cache, si on la pense, la profondeur même de l'être et du néant, de la vie et de la mort, de ce par quoi nous sommes à la fois abolis et préservés.

La ruse dont Éros fait preuve, en démontre le sérieux tragique, puisque la tragédie humaine (seule chose, d'ailleurs, qui en rend la vie supportable) c'est d'être dé-joué par ce en quoi il joue sa vie et sa mort, sa présence et son absence, son sens et son incongruité.

C'est par l'écart toujours renouvelé entre notre visée de maîtrise absolue et ce qui se manifeste de méprise dans le mouvement même pour l'établir, que s'ouvre à l'être humain la possibilité de re-connaître et dire sa propre vérité. La revue d'Esthétique consacre justement sa onzième parution à ce thème. Dirigée par Marcelle Brisson, ce numéro comprend une quinzaine de contributions appuyées par un excellent matériel iconographique qui stimule la réflexion.

L'article d'Éric Valentin « Egon Schiele : une Introspection sauvage » nous peint la parabole du peintre autrichien qui se jette à corps perdu (c'est le cas de le dire) dans une « *introspection qu'il faudra bien qualifier de physique* », par où, en se peignant nu, il veut parvenir au moment où son corps « *se révèle à lui-même dans l'attente anxieuse de l'apparition d'une nudité enfin absolue à contempler avidement et dans la plus grande jubilation* ». Cette recherche se fait dans l'idée que « *la complétude et la souveraineté d'un corps originaire ne doit rien savoir de la différence sexuelle avec ses interdits* ».

Voilà donc le projet de maîtrise absolue de son image qui devrait ouvrir, dans l'innocence radicale, l'absolu d'être, à la fois immanent (c'est le corps de l'artiste lui-même qui s'impose à l'oeuvre avec l'inéluctable de sa limite, et la toile est alors le tracé de cette limite ontologique) et transcendante (c'est par la distance radicale à soi que le sujet peut se donner comme l'objet de sa représentation, et la toile est alors tracée de l'illimité ontologique du sujet qui peut s'y réfléchir à l'infini).

La toile serait alors conjonction du moment objectif et subjectif, de la perception et de l'aperception ; le peintre parviendrait à recomposer en lui-même, sans médiation de l'autre, l'écart radical qui structure tout sujet ; l'oeuvre serait alors épiphanie du corps magnifié d'une vie totalement signifiante en soi, par soi.

Voilà à quel niveau nous approfondirions ce que nous dit Valentin quand il affirme : « *Que la terreur se soit*

immiscée soudainement dans cette singulière opération et l'ait anéantie, dépend d'une méprise fondamentale à l'origine de la décision de se dévisager sans mesure ».

En effet la terreur que Schiele éprouve face à la réussite même de son projet de « *rendre la plus aiguë possible la présence du corps* », de la « *recherche opiniâtre d'un corps qui attend son épiphanie* », c'est qu'il trouve dans ce corps la chose même qu'il voulait fuir : la présence du cadavre. En particulier celui de la « *Mère morte* », titre d'un de ces tableaux, et c'est par cette découverte que son oeuvre, qui se voulait le « magnificat » de la vie au sein de la vie, se transforme en une « *véritable machine de combat contre la mort au sein de la mort* ». Ainsi ce qui échoue dans le projet de Schiele (et qui rend son témoignage signifiant et son oeuvre art) c'est la volonté de mensonge qui fait éclater la vérité, terrible, que le corps est trace de l'autre, inscription de la loi ; qu'il porte en lui le vivant et le cadavre ; qu'à le vouloir rendre absolument signifiant en soi, par soi, pour soi, il s'élève à être trace absolue de la terreur, puisque « *la présence totale équivaut à la mort* ».

Cette dernière citation est tirée de l'article de Louise Poissant, « *Carnation* », réflexion sur la peau à travers l'analyse de quelques films (La femme tatouée, The Hunger, Mort à Venise, Hiroschima mon amour). La peau, nous dit-elle, porte en elle « *l'inscription de la loi* », « *l'immatriculation de l'autre sur le corps est inévitable. Sans elle le corps serait errant, non nommé, non identifié* ».

C'est dire que le sujet, avant d'être sujet de soi-même, est sujet de la loi, assujetti à ce qui le confirme en le niant. D'où découle la vérité, terrifiante à la nier, que « *dans l'amour on est toujours trois, même si le tiers n'est pas personnalisé* ... » Non, ce tiers-là n'est pas personnalisé, ni ne peut l'être puisqu'il est le principe même du pouvoir qui informe tout rapport humain et qui se subjectivise dans la dépossession de tout sujet qui y est soumis. Donc il est irreprésentable. Malgré cela, il peut être nommé. En fait, cette situation est celle d'une société, d'une humanité, soumise à la loi du phallus : « *L'assise phallique de la Loi la fonde, lui octroie son caractère essentiel, vital, sa légitimité en se fondant sur la loi, sur la loi marquée, lue et reconnue sur une peau* ... »

D'où l'horizon de violence où la possibilité de l'amour est renfermée. L'élévation du phallus à marqueur de la loi est signe d'une angoisse fondamentale et fondatrice, niée par l'illusion de maîtrise absolue par laquelle, dans le cours de l'histoire, la jouissance coïncide de plus en plus avec la souffrance, le besoin de présence du sujet avec son effacement. C'est un cercle vicieux : « ... *Le besoin de l'amour repose* ... *sur l'angoisse d'être seul, sur la peur du vide laissé par la séparation d'avec la mère, d'avec l'état de symbiose duquel le moi s'est progressivement et difficilement affranchi. L'amour serait une façon privilégiée de se maintenir en vie, de s'inscrire dans une portion d'éternité, d'avoir sa part d'immortalité* ... » Mais avoir sa part d'immortalité ne se fait que dans le déni de ce qui fait de soi et de l'autre une présence réelle, l'horizon temporel et mortel où s'inscrit, dans une solitude essentielle, sa vie. Alors l'amour se retrouve pris entre deux réalités contradictoires : il est ce qui cache le refoulé, « ... *l'empêche de surgir, le maintien au repos en quelque sorte* », mais c'est aussi ce qui « *le ravive, le refoule, les peurs archaïques, les attentes anxieuses, les désirs frustrés, les manques et les haines d'avant.* » L'amour est alors ce « *qui maintient en vie, ni plus ni moins, parce qu'il efface, tout en l'entretenant, le pouvoir de l'horreur.* »

Cette réalité contradictoire d'Éros est pensée aussi par Mikel Dufrenne dans son article « *Esthétique, érotique* ». Au-delà de ses réflexions (qui me paraissent un peu faibles) sur le rapport entre érotique et esthétique, il montre comment, dans la relation amoureuse, se pointent deux désirs contradictoires : le « désir de puissance » et le « désir de présence ». Celui-ci est « *désir d'intimité avec le sensible* ... » C'est l'accueil qu'on fait à l'objet en soi-même et qui est aussi « *accueillir le sens* ». Mais il est aussi « ... *désir d'un impossible retour à l'originaire* » ; désir d'une présence totale qui « ... *se dérobe toujours à l'horizon* ... »



Et c'est là que ce « désir de présence » se retourne en son contraire, dans le désir de puissance. C'est dans ce sens que nous pousserions plus loin les analyses de Dufrenne : c'est parce qu'il y a déni de la séparation et de la solitude que le sujet rêve l'abolition de l'autre par sa possession totale et totalitaire ; c'est parce qu'il nie sa propre absence à soi-même que le sujet veut substituer sa propre présence manquante avec l'absence radicale qu'il provoque chez l'autre. Le projet du « désir de puissance » est alors désir d'absence : rendre l'autre partie de notre absence à nous-mêmes qui, dès lors, dans la maîtrise absolue de l'autre par sa négation absolue, devient absolue présence de notre absence. Chose proprement diabolique.

Ainsi le problème qu'Éros nous pose est un problème éthique. Le sujet, laissé à lui-même, en circuit fermé avec son désir, se trouve pris dans le cercle vicieux dont on a fait état précédemment.

Comment s'en sortir ? Sûrement pas en se référant à « *Un nouvel épicurisme sauvage* », titre de l'article de Claude Gagnon, qui rêve d'une société orgiastique où le sexe, libéré (comment et par qui ?) de la tradition de culpabilité judéo-chrétienne, se manifesterait dans toute sa splendeur et toute son innocence. « *L'orgie une fois admise sinon pratiquée, notre fidélité s'orienterait tout autrement et serait éventuellement porteuse de ce nous attendons depuis toujours : la stabilité dans le changement, une vie quotidienne sociale et culturelle qui ressemble au cycle érotique entre tous, la Nature.* » Voilà le problème résolu en le niant. De telles positions nous font croire que les êtres humains, qui, depuis au moins cent mille ans, se sont succédés sur Terre, étaient des imbéciles chroniques, qui se sont épuisés à affronter des choses aussi insignifiantes que l'angoisse et la mort, la culpabilité et la peur d'être, l'attrait du néant.

Non. Ces positions ne font que perpétuer, dans le déni, ce avec quoi l'être humain est aux prises réellement.

Sortir de l'impasse où l'amour est pris, ne peut se faire que par la réflexion radicale qui affronte la douleur, le mal et la violence en acceptant qu'ils soient mêlés, inextricablement à ce qui pourrait nous en libérer : Éros. □

DANIEL SYLVESTRE

Les ruses d'Éros
Revue d'esthétique, dirigée par Marcelle Brisson
nouvelle série n° 11, Éditions Privat, 1986.



« Alors que la séduction dans l'imaginaire masculin fonctionne à partir du corps féminin ; l'inverse n'est pas vrai. Pour la femme, l'imaginaire est davantage médiatisé, stimulé par le corps de l'écriture. Nous faisons donc face à deux mondes séparés : l'image et la parole. Le premier alimente le monde du cinéma, de la pornographie et de la B.D. et quand ce dernier veut s'adresser à la femme, il se doit d'emprunter la voie de la parole. »

William Anselmi: Come contributo per la conferenza tenutasi all'università di York, "Women in Italian Studies", Lei ha presentato une relazione sulla matrice sociologico-culturale della seduzione. Potrebbe accennarcene i punti principali?

Dacia Maraini: Mentre per la seduzione l'immaginario maschile passa attraverso il corpo femminile, non è esatto il contrario. Sono arrivata alla conclusione che l'immaginario femminile passa attraverso il corpo della scrittura che è quello che più stimola la fantasia e l'immaginazione della donna. Si può dire che sono due mondi separati, da une parte sta l'immagine e dall'altra la parola. Naturalmente questa è una generalizzazione enorme che non è che abbia un valore specifico, né particolare, ma ha valore come indicazione della separazione. Io vedo che tutto il mondo dell'immagine, il mondo della pornografia, il mondo del cinema, si basa molto su questo linguaggio che tende a sostituire il linguaggio figurativo, quello delle parole. Però, quando invece questo mondo del cinema, dei fumetti, della televisione si rivolge alle donne è più legato alle parole. La separazione si può riconoscere tra questi due corpi: corpo femminile come strumento di piacere per l'uomo, di desiderio, di sogno, di immaginazione; e il corpo della scrittura come, invece, la fantasia, il desiderio, l'erotismo femminile. Non è che io stia giudicando o che io chieda un cambiamento, ma trovo che questo non sia il miglior modo di incontrarsi.

V.V.: Non pensa allora che questo rapporto tra uomo-immagine e donna-scrittura metta in risalto anche un certo tipo di comunicazione, per il fatto che nella scrittura c'è un rapporto comunicativo, mentre l'immagine rimane qualcosa di freddo, non comunicabile?

D.M.: Più che freddo, perché l'immagine può anche essere calda e un po' approssimativa. L'immagine tende a suggestionare più che a spiegare. Infatti, noi quando usiamo l'immagine per esempio nel linguaggio—quando abbiamo bisogno di una sintassi assoluta—allora, per la strada mettiamo un segno, une bicicletta, per far capire che lí passano biciclette invece di scriverlo. Abbiamo bisogno di un segno convenzionale. E' chiaro però che mai quell'immagine potrà sostituire une serie di parole. Possiamo avere anche delle immagini calde, però non si riferiscono mai ad un pensiero. Si riferiscono più al sentimento, alla suggestione, allo sguardo, o a qualcosa di irrazionale.

V.V.: Come Lei ha accennato prima, è possibile allora che attraverso la scrittura si abbia una codificazione, una specie di legge che le donne dovrebbero rispettare, un certo tipo di azione a cui le donne si dovrebbero attenere?

D.M.: Lei dice come codificazione?

V.V.: Si, proprio come un' imposizione dall'alto, da parte del patriarca che impone un certo tipo di visione normativa.

D.M.: Certo, il linguaggio è infatti normativo, e viene fuori da una società, da una cultura androcentrica che ha incantato di molto il pensiero, la fantasia delle donne. Le donne sono divoratrici di romanzi, di storie, di favole, anche di robaccia; diciamo la verità, perchè anche le telenovelas, le soap operas sono cose molto mediocri. Però le donne si sono ingozzate di queste parole, evidentemente sono delle consumatrici. Perché secondo me, è anche evidente da questo discorso che hanno deviato—invece di affrontare il corpo maschile, l'hanno trasferito sul piano del corpo della scrittura.

V.V.: Cosa pensa, dato che abbiamo anche accennato alla pornografia, al fatto che ultimamente in Italia è uscito il primo film porno diretto da una donna. Che cosa ci può dire questo per quanto riguarda la donna in generale?

D.M.: Io sono per la libertà, quindi chi vuole fare la pornografia la faccia pure. Non mi piacciono le leggi di censura di nessun genere. Certamente non posso fare a meno di dire che è une segno infantile, perchè la pornografia è da una parte infantilismo—une forma di incapacità di avere un rapporto con gli altri. Non voglio demolire nessuno, né prendermela con nessuno, perchè fare moralismo non ha molto senso. Però, posso dire che è un segno che la gente non sa amare, non sa avere soddisfazione, non sa trovare tenerezza, non sa avere un rapporto fisico, non sa incontrarsi. E, soprattutto quello che mi da fastidio è la pornografia violenta. L'aggressione, la violenza, lo stupro vanno aboliti, la pornografia no.

V.V.: E questa potrebbe essere esercitata, come controllo, da un certo tipo di potere, per frantumare il rapporto umano?

D.M.: Sì. In un MONDO in cui tutto è commercializzato, dove tutto è mercato anche il corpo diventa mercato, anche il sesso ed il piacere diventano mercato.

V.V.: Può esistere un eros che vada aldilà della specificità sessuale dell'individuo, qualcosa che lo oltrepassi?

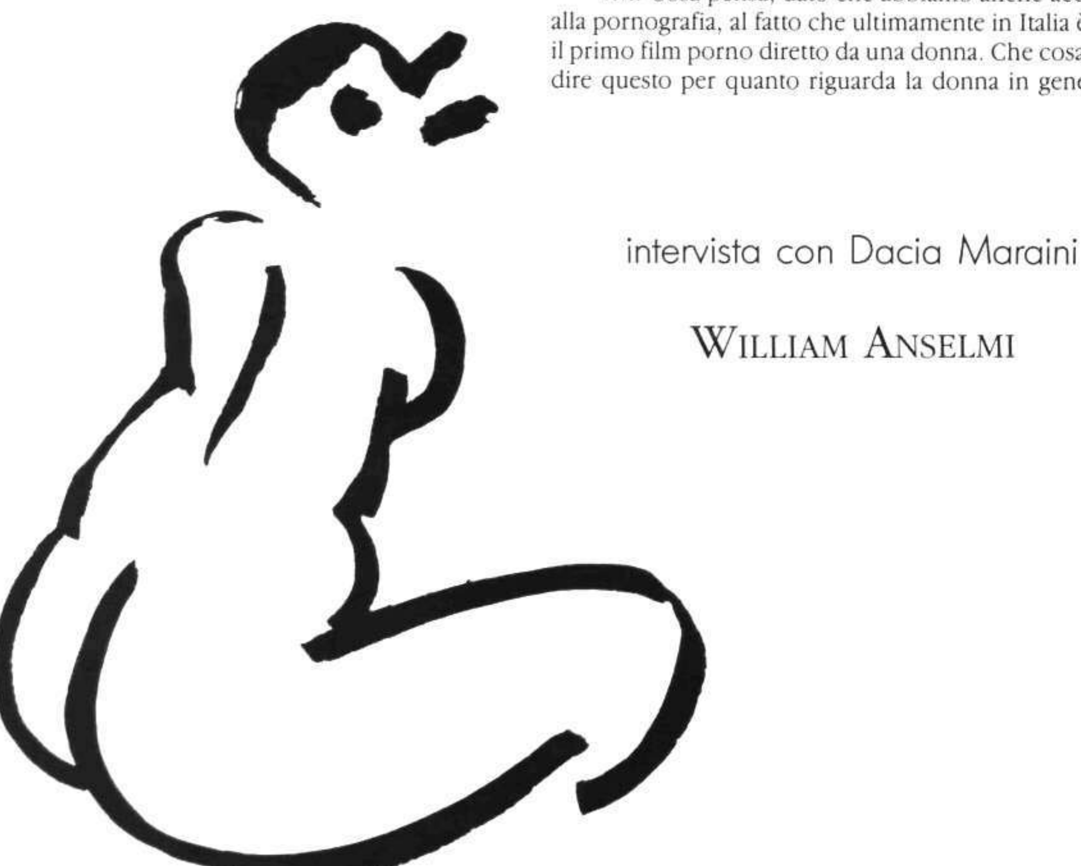
D.M.: Senz'altro. Io penso che noi abbiamo un'idea molto vecchia di quello che è l'erotismo. Intanto, è tutto maschile e non si sa nemmeno come funzioni l'erotismo femminile, e poi è tutto basato su questa attesa che è l'erezione maschile. Basare tutto sull'erezione maschile mi sembra una cosa di una mitologia arcaica. Effettivamente, l'erezione maschile in quanto proiezione, espulsione di seme era importante. Quando gli indiani portavano in giro l'enorme membro aveva un senso, perchè erano popolazioni povere che morivano di fame, che avevano pochissima gente, che avevano bisogno di braccia per lavorare la terra. Quindi, il membro con il suo seme era une segno di fertilità, di ricchezza. Oggi che siamo troppi, che ci stiamo avvelenando con le nostre mani, evidentemente non ha più senso come mitizzazione. Bisogna trovare e vedere la sessualità come qualcosa che riguarda la convivenza, ma in maniera più sottile, non come questa specie di follia di raggiungere il coito, l'apice. Ci sono altre cose no? Appunto, come diceva lei, la sessualità è anche fantasia, immaginazione, invenzione, pensiero. Io, la vedo così.

V.V.: Il suo esordio a vent'anni come scrittrice si è realizzato con il romanzo: *La vacanza*, il quale anticipa una serie di tematiche che saranno messe in discussione negli anni settanta. Quali motivazioni han fatto sí che affrontasse precocemente questi problemi?

D.M.: Precocemente perchè fra l'altro quel libro l'ho incominciato a scrivere a diciassette anni, poi è andato avanti parecchio perchè mi prende tempo scrivere un libro. Ma, bisogna dire che la mia famiglia era una famiglia di scrittori; mia nonna era polacca di origine, mezza inglese, scriveva in inglese dei romanzi, ne ha scritti parecchi. Poi, mio padre scrive. Sono cresciuta in mezzo ai libri e già a dodici anni sapevo che volevo scrivere; è una cosa che mi è venuta molto spontanea e naturale. Ho cominciato a scrivere dei



ALDO DEL BONO



intervista con Dacia Maraini

WILLIAM ANSELMI

Nudo di donna



racconti, e poesie; ho cominciato a pubblicare sulle riviste e poi ho fondato una rivista per giovani che veniva pubblicata a Napoli da un' edizione universitaria. Infine ho scritto questo libro, che avevo cominciato a diciassette anni. Lo ho portato avanti fino a vent'anni, poi la solita ricerca dell'editore che non si trova. Finalmente, quando l'ho pubblicato è andato bene e infatti da allora non ho più avuto problemi, perchè ho un mio pubblico che mi segue. Vendo dalle 20 alle 40 mila copie secondo i libri; le poesie invece si vendono meno.

V.V.: Quali sono stati gli scrittori, le scrittrici, che hanno influenzato il suo lavoro? In che modo?

D.M.: E' difficile dirlo perchè io sono stata una eterna innamorata della letteratura e avevo degli amori furibondi. Quando ero ragazzina uno degli amori più forti che abbia avuto è stato Faulkner. Un altro è stato Conrad. Poi, per esempio, Elsa Morante è stata una scrittrice che ha contato molto, che mi ha insegnato molto. Anche Moravia, naturalmente, però dopo Elsa Morante, curiosamente, anzi direi che ho letto più i suoi libri dopo averlo conosciuto che prima. Mi era meno noto di quanto conoscessi altri scrittori. Poi ho avuto un momento di follia per James, che è uno scrittore che amo molto e un momento di passione per la Jane Austen.

V.V.: C'è una grande influenza della scrittura angloamericana?

D.M.: Sí, è quella che ho conosciuto meglio, anche perchè io leggevo inglese ed anche francese, ma il francese l'ho imparato dopo; leggevo molto in inglese. In famiglia poi, mio padre era mezzo inglese, e mia nonna scriveva in inglese.

V.V.: Naturalmente, dovrei parlare di una poesia perchè è stato il mio primo interesse. Nella poesia "L'arte di amare", che viene dalla raccolta *Donne mie*, Lei cerca di indirizzare un certo tipo di donna verso un rapaporto con l'uomo che non sia solamente un'estensione dell'uomo, bensì une relazione dove entrambi si riconoscano come individui. Pensa che questa poesia sia ancora attuale oggi?

D.M.: Penso di sí. Forse nel fondo è attuale, però diciamo come atmosfera che contiene, come concitazione, ritmo, appartiene ad un'altra epoca che non c'è più—un'epoca calda, l'epoca in cui veramente si pensava di poter con delle giovani mani trasformare il mondo, quindi fa parte di un momento di utopia. Quell'atmosfera non c'è più; infatti anche nei libri posteriori non c'è più quella specie di concitazione che c'è in quel libro lì. Però in fondo, se io devo andare a vedere il fondo dei problemi che tratto, il fondo di questo discorso che io faccio, le donne, io non me la sento di dire che vale ancora. Quell'atmosfera, quell'attenzione, quella fiducia nel futuro effettivamente non ci sono più, perchè sono state deluse. Non che io mi sia stancata, ma sono stata delusa da esperienze collettive direi terribili. La guerra del Vietnam, la rivoluzione cinese, sono dei grossi fatti in cui noi tutti credevamo, e che hanno dato la sensazione che il mondo perdesse senso.

V.V.: Infatti, pensavo ad un'altra parte di "L'arte di amare", ad un'altra situazione, che forse può essere attuale per le donne italo-canadesi. E' quella parte dove la ragazza che si deve sposare viene descritta come "passata da mano unta a mano unta", una specie di appropriazione e scioglimento di una precisa individualità.

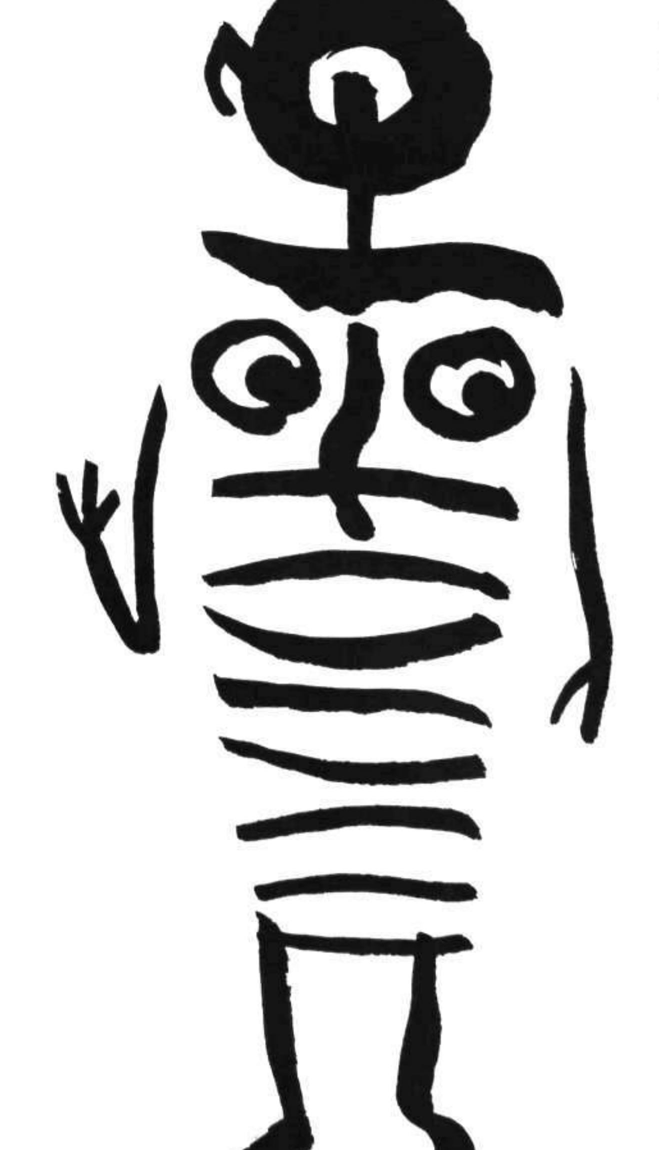
D.M.: Sí, lí naturalmente prendevo di petto più un mondo appena uscito dalla ruralità—non un mondo superindustrializzato che è poi il mondo di pochi in Italia. Anche se un po' le cose sono cambiate, il fondo del nostro paese è ancora un fondo abbastanza contadino come mentalità, *come moralità. Poi, quardando in giro per il mondo, mi* accorgo che lo è abbastanza dappertutto. C'è un passaggio alla società industriale ma è molto meno rapido di quello che pensiamo. Abbiamo cambiato le macchine, abbiamo imparato ad usare le macchine per conquistare il mondo, l'universo. Però i costumi non sono cambiati con la stessa velocità: ancora oggi in Italia, il rapporto della figlia con il padre non è del tutto basato sulla libertà, sull'emancipazione. C'è ancora il possesso, la gelosia, la prepotenza; non c'è più quell'autorità riconosciuta per cui il padre dice "tu stasera non esci"—però ti fa il ricatto morale. In provincia invece c'è il controllo sociale, quindi non è che la situazione sia cambiata moltissimo; è cambiata ma non tanto quanto sono cambiate le macchine.

V.V.: In ultimo, vorrei chiederle: com'è oggi Dacia Maraini rispetto alla scrittrice dell'esordio?

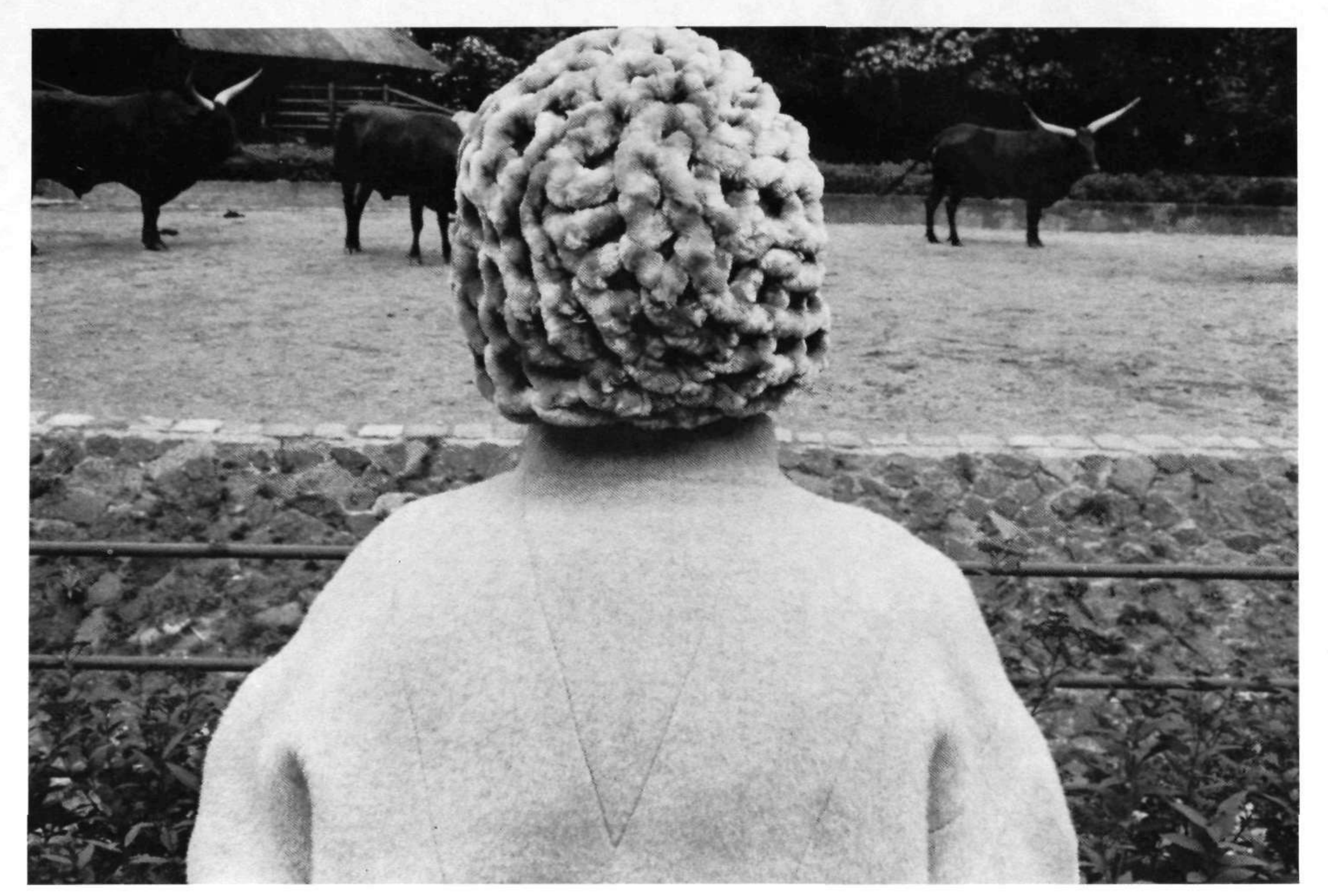
D.M.: E' difficile dire. Bisogna fare un'analisi della scrittura. Io ho cominciato con una scrittura dello sguardo, potremmo dire. Sono partita da una lontananza con la materia narrata, con la materia narrativa. Piano piano mi sono avvicinata. Tanto è vero che nei primi libri pur parlando di esperienze che conoscevo erano personaggi un po' lontani da me anche socialmente. Piano piano sono arrivata forse più vicina a parlare in prima persona, ad assumere, per esempio, la mia qualità di intellettuale, cosa che fino a poco tempo fa non volevo fare. Mi sembrava che l'esperienza di intellettuale fosse talmente speciale che in fondo, era troppo...

V.V.: Sterile?

D.M.: Non sterile, ma troppo anomala rispetto all'esperienza di tutti quanti. Forse avevo un'infatuazione di tipo estetico per il mondo della piccola borghesia che era quello che conoscevo molto bene, anche se non era proprio il mio biograficamente, però era quello che mi stava intorno. Poi, ho capito che invece bisogna partire da se stessi, e che se uno è intellettuale è bene che parli dell'intellettuale. Ci ho messo un bel po' per capire che si può arrivare a questo e quindi, ho accorciato le distanze con i miei personaggi. Ecco, questo potrebbe essere il cammino che ho fatto. □







MICHAEL FLOMEN

The Seduction

TINA HORNE

A room in an apartment, lit by two lamps. Snow is falling outside, beyond the windows, in the night. On the table are a jug of water, a bottle, two glasses. A beautiful woman comes into the room, followed by a man. He has left his trench coat in the hall. They pause before walking towards the sofa and sitting down. The man speaks first.

The details are not important. But we will go over them anyway. You cannot deny that you were responsible?

It was not my fault.

He rang your bell at seven in the evening, a Friday evening. He had just taken his wife to the airport.

How could I have known that?

When he came into the house you had a fire going and the place was warm and scented, not a definable smell but one that made him feel good, something light and delicate, not flowery, not musky, not a cooking smell, not even just the aroma of woodsmoke though there was that, too; just an indefinable warmth and freshness, a pleasing ambience.

There was nothing like that.

And as he stood on the threshold, still a little wary, hopeful and yet cautious, not sure of the purpose of your invitation, mindful of your relationship with his wife,—he did know about your relationship with his wife?—you came close to him, took hold of his coat and eased it off him.

No I didn't.

And he was probably a little surprised at the intimacy of the gesture, but said nothing, deciding to watch and wait, still not sure what you had in mind.

He didn't look surprised.

And taking his coat and scarf to the cupboard you put your face close to their softness, quickly, and breathed in *his* fragrance and warmth in one swift, smooth movement so casual he was not even sure he had really seen it, that shy ducking of the head, that deliberate avoiding of his eyes.

I did not avoid his eyes.

And then you turned and waited for him to reach you, to follow you into the living room.

The kitchen.

And you paused at the counter, your back to him, and said, would you like a drink? or some coffee? And you held yourself in that special way that has hesitation written all over it, your back was on the brink of speaking to him, it did speak to him, it invited him to come up and put his arms round you softly from behind, put his hands over your breasts and pull you gently towards him.

Nothing of the kind, I did nothing of the kind.

But he didn't, not right away, he still wasn't sure, maybe still couldn't believe that you really meant it. So he stood there silently, and when you didn't turn round he said all right, a drink, have you got any rye?

Scotch.

Scotch, of course. But you don't keep it in the kitchen. So you filled a jug with water and ice and then took it into the living room, you had to pass close to him, he was still standing in the doorway, and as you came through he put out his hand, tentatively. Like this. But you kept him guessing, you just kept on walking, touching his hand gently with yours, brushing it out of the way, not crossly, in fact in such a manner that he didn't know whether to interpret it as a rejection or a caress, it could have been either.

I didn't.

And you got the scotch and some glasses and took them to the couch where you sat down and poured yourself and him a drink, and added water, setting everything down on the glass-topped coffee table which still shows a ring, here, where one of the glasses stood, you must have poured it carelessly.

No. That was there before.

And you sat and looked at him, he was still in the doorway, wondering whether he should make polite conversation or come over and take you in his arms, just like that, wondering if that was what you wanted, what you expected. And he walked over to the couch, slowly, and stood in front of you and said, Louise... And you said... Let's not talk about Louise.

I didn't.

And you let him stand there, you held yourself in, you didn't give him any overt encouragement and yet every movement of yours was calculated to make him aware of you, to create a tension between you that only contact

would dispel, to make the need for that contact escalate to the point of no refusal, no return.
I didn't.

And just as he sat down next to you, you got up, touching him again almost by accident, like this; and went to the stereo, selected a record and put it on. It was some Mozart piano sonatas.
No crime in that.

But you did it extremely slowly, and with conscious grace, leaning in a particular manner towards the stacks of records, letting him see your face in profile, pursing your mouth a little, your expression calm and beautiful and concentrated seemingly on the selection, your hair half falling forward, its red strands glinting in the light from your yellow lamp; you moved as in a trance, making him feel it was a trance induced by his presence, and that his aura exerted a spell over you against which you were helpless. Or else making your self-absorption, your distance, feel like a challenge to him, so that he would want to break in, to get through to you, to force you to respond to him.
I did nothing.

You came back and sat beside him, you handed him his drink and took yours, and as you put the glass to your mouth he watched how your lips moved against the rim—and saw the contrast of softness and hardness and noticed how your nose and throat moved as you swallowed, and became aware in that moment of the faint freckles, left over from last summer, that give your skin a golden glow to match your luminous hair. And that was when he first really wanted to put out his hand and touch you, had an absurd desire to check whether, by brushing his finger with extreme delicacy across your cheek, he could actually read those freckles by touch.
One can't.

Anyway he was almost sure by now, but he was beginning to enjoy drawing out the preliminaries; he was in no hurry, his wife's plane would already be in the air carrying her to the west coast. And now he became aware of your arm next to his, you were sitting close and your left leg and left arm almost touched his right leg and right arm, almost but not quite, and yet he could feel a current coming to him from your body, his leg and his arm began to buzz too, underneath the trouserleg and the shirt sleeve, and he moved casually, infinitesimally, closer to you, so that contact occurred at a few, random places, through the wrinkles of fabric. Like this.
It didn't.

It took all his self-control to remain calm, he had stopped thinking about whether or not you were the author of his actions, whether he was merely executing your plan, he was aware now only of his own responses, of the line of fire that smouldered down the entire length of his body next to yours, and which because it was a response to you he assumed without any doubt you were feeling also; he wanted nothing more than to continue in this state of heightened sensitivity, this acutely pleasurable arousal full of anticipation of delight. He waited for you to make the next move.
He didn't.

So then after a while, no longer able to keep himself in check, he put his glass down on the table, gently but firmly because he was afraid his hand was shaking, and he turned slightly and took your glass from you, like this, with the left hand, and you resisted slightly but only slightly, just as you are doing now, before relinquishing it; and as he put it down he half-turned towards you and slid the other hand along your thigh and up the side of your body to your armpit and then across your left breast, over the nipple I can see outlined against the silk, to where the neck of your shirt was open, and let his hand find its way in there, undoing a button on the way maybe if he was deft, and you let your body relax backwards onto the cushions as it is doing now,
Ah... No...

and his right arm came up and touched the side of your face, like this, he traced your ear and then your lips and you opened your mouth as you are doing now and you felt his fingers on your teeth, your tongue...
No...

and he bent forward and shifted you and himself into a better position, like this maybe, and opened your shirt all the way, so that the white skin of your breasts was exposed, and he bent over and took your left nipple in his mouth, licked it hard as I am going to do, and...
Ahhh...

Mmmmmmmmmmm
Ahhh...

And then you... *Jeesus*, woman, this nipple tastes really *weird*.
Funny... That's exactly what he said.

What?
That this nipple tasted weird. Just before he keeled over.

And the man's body abruptly ceased its movements and slipped slowly down to the floor in a heap between the sofa and the coffee table. The woman stared at him for a moment, shaking her head; then with obvious distaste she disengaged her feet from his arms, did up the buttons on her blouse, and stepped over the corpse. □

L'amour sans raisons

MAURO PERESSINI

« L'amour rend aveugle », pense l'homme à l'imperméable gris. Il vient tout juste de rencontrer son ancienne femme alors qu'il tentait de profiter de cette première journée printanière en parcourant une rue commerçante de la ville, Elle lui était apparue toujours aussi souriante et comme jadis, il avait eu l'impression qu'elle sautillait en marchant, légère, comme soustraite à la loi universelle de la gravité. Elle n'était pas seule et lui avait présenté son « ami » sur qui l'homme au pardessus gris avait posé, avec application, un regard volontairement distrait. Il s'était très vite tourné vers son ancienne épouse pour entreprendre une conversation ostensiblement familière et désinvolte qu'il espérait blessante pour l'autre. Non pas qu'il aimât encore sa femme ; mais pour des raisons dont il avait abandonné l'élucidation, il ne pouvait tout simplement pas faire autrement que de désapprouver le choix de partenaire de ses anciennes compagnes : l'homme lui était apparu laid et antipathique, d'où sa réflexion sur l'aveuglement amoureux.

« L'amour rend aveugle » : Ce n'était pas la première fois qu'il employait cette formule, pense maintenant l'homme à l'imper gris, alors qu'il reprend sa promenade solitaire et sereine. Un peu par jeu, il s'exerce à se souvenir des occasions où il avait énoncé ce jugement. Souvent, tel un verdict froid et sévère, il avait jeté l'expression du haut de ses désillusions sur les amours impossibles et douloureuses de ses contemporains : c'était lorsqu'un ami, par exemple, avait souffert d'un amour de toute évidence inégal et voué à la catastrophe ; ou encore, lorsqu'il avait assisté au bouleversement, jusqu'à la ruine, de toute une vie à cause d'une passion éphémère. Il faut dire ici que l'homme au pardessus gris est de caractère posé, peu enclin aux emportements spontanés. Pourtant, se souvient-il en ce moment, il avait aussi parfois retourné la formule contre lui-même, se reprochant un manque de vigilance lors de liaisons où il avait eu la fâcheuse impression d'avoir été floué. Il s'était reproché alors de ne pas avoir su repérer les indices — pourtant visibles à un regard rétrospectif — qui l'auraient renseigné sur la personne à qui il avait affaire. Il pense en ce moment à son ancienne femme, il se reproche encore de ne pas avoir su tirer à temps toutes les conséquences de sa transgression à la loi de Newton, de son caractère aérien, de ses allures de coup de vent en toutes occasions, de ses affinités avec l'atmosphère dont elle partageait la nature insaisissable. Décidément, conclut-il, l'amour l'avait rendu aveugle. ▷



PHILIPPE BÉHA



PHILIPPE BÉHA

En ce moment de la journée, le soleil, suffisamment élevé, inonde la rue sur ses deux côtés. L'homme à l'imperméable gris peut considérer un moment la foule printanière sur le trottoir d'en face. « Il suffit d'une journée comme celle-ci, pense-t-il pour que nous soyons tous là, à pratiquer le même rituel. » Sa pensée se reporte aussitôt sur toutes les occasions où il avait eu à dire : « L'amour rend aveugle. » Une chose le frappe, alors que son regard se fixe de nouveau par terre : « Il y aurait objectivement plusieurs façons d'exprimer ce point de vue. On pourrait le dire de manière sinon joyeuse au moins sereine ; ou bien comme une constatation sans plus, une information neutre sans conséquences. » L'homme à l'imper gris constate qu'aucune de ces possibilités n'a été retenue et il se dit qu'il ne se distingue sans doute pas beaucoup de ses semblables sur ce point. « L'amour rend aveugle, dit-on, mais on le dit avec désapprobation, ou avec une pointe de remords, un rien de regret ou même d'agacement devant l'imperfection dévoilée de la nature humaine. » « L'expression ne s'arrête d'ailleurs jamais après ces trois mots, poursuit-il. Même si rien d'autre n'est prononcé il y a toujours un "malheureusement" ou un "et c'est dommage" qui est ajouté. "L'amour rend aveugle mais il ne devrait pas en être ainsi", dit-on toujours. Cela vient machinalement, comme si une voix, quelque part, nous dictait la formule. »

L'homme au pardessus gris s'est arrêté devant une vitrine d'imperméables. Il continue cependant à réfléchir à la constatation à laquelle il vient d'aboutir. Il pense qu'il y a comme un projet d'exprimé dans cette expression. « L'amour rend aveugle » : Pour qu'il n'en soit plus ainsi, il faudrait anéantir l'obscurité qui règne sur l'amour luimême. Car, si l'amour nous rend malheureusement aveugles n'est-ce pas à cause de notre incapacité à saisir ce *qu'est* l'amour lui-même ? Ne rêve-t-on pas tous en secret d'un Âge des Lumières ou d'une révolution kantienne en matière d'amour qui puisse nous permettre enfin de connaître ce qu'est l'amour sans excéder les limites de l'expérience possible ? « Il faudrait donc définir empiriquement l'amour », si dit l'homme au pardessus gris, jetant un regard furtif à la silhouette féminine qui attend devant lui le feu vert.

Systématique, l'homme à l'imper gris considère alors que pour ce faire — et déjouer ainsi la nuit amoureuse qui nous guette — il faut au moins deux conditions, ou plutôt deux moyens complémentaires facilitant les choses. « Premièrement, se dit-il, il faut faire équivaloir l'amour à quelque chose de concret, de palpable, de mesurable, une *visibilité* non questionnable chassant les ombres du romantisme. » Il pense à une matérialité finie et stable qui puisse emprisonner l'amour pour l'avoir enfin là, devant nous. « Deuxièmement, poursuit-il, il faut questionner la chose, la sonder à coups d'hypothèses, la disséquer à l'aide de concepts effilés, la saturer *d'énonciations* jusqu'à ce que, par épuisement, elle passe aux aveux. »

L'après-midi était bien entamé, le soleil avait adopté une position oblique qui força l'homme à l'imperméable gris à changer de trottoir pour profiter encore de la chaleur de l'astre. Traversant la rue, il réfléchit à la première des deux conditions qu'il vient d'établir. En homme pratique qu'il est, il considère que la première de ces deux conditions peut être logiquement résolue par l'adéquation de l'amour au sexe : « Aimer c'est désirer », prononce-t-il à mi-voix comme pour voir quel effet provoque en lui cette assertion. Il est satisfait, cela ne lui paraît pas contestable. Et pour mieux assurer ce premier pas, il cherche à se remémorer une scène d'un film à la mode où un des héros affirmait : « Si j'aime, je bande ; si j'aime pas, je bande pas. » Que ce film ait été acclamé par les foules, cela le rassure. Il pense aussi à ses amis psychanalystes et sexologues (il avait autrefois fréquenté ces milieux) qui seraient sans doute d'accord avec lui. Mais voilà que cette dernière pensée, qui se voulait rassurante, le trouble quelque peu. Il connaît trop bien le caractère biscornu des raisonnements et des pratiques professionnelles de ces gens dont il ne cherche plus d'ailleurs la compagnie. Les bricolages théoriques ne plaisent pas à l'homme vêtu de gris qui est un homme rigoureux. « Comment faire, se demande-t-il, pour dépasser l'opposition du Désir et de la Loi ? » Mais, comme le lui avait appris un ami psychanalyste, un jour, au téléphone, il y avait pire : dépasser la notion de loi répressive conçue comme objet même du désir !

L'angoisse a quelque peu gagné l'homme à l'imper gris qui se penche et voit qu'un de ses souliers est délacé. À genoux, il considère maintenant les arguments de ses anciens amis sexologues. « Ils ont au moins le mérite, se dit-il, d'avoir poussé plus loin la définition empirique de l'amour : non contents de rabattre celui-ci sur la sexualité, ils ont aussi défini cette dernière en référence à un événement biologique facilement détectable et mesurable : l'orgasme. » Mais voilà qu'une question assaille l'homme au pardessus gris : Comment peut-on définir l'amour — sentiment sensé représenter une ouverture aux autres — par un phénomène aussi individuel que l'orgasme ? Il se rappelle bien la formule de son ancien ami sexologue — « l'altruisme égoïste », lui avait-il suggéré un jour — mais ce souvenir ne fait qu'augmenter son inquiétude. Et voilà qu'une autre question vient l'ébranler : « En réduisant l'amour à une manifestation sexuelle, ne suis-je pas en train de déplacer l'aveuglement amoureux ailleurs sans l'abolir vraiment comme je me le proposais au début ? Car, si l'amour se réduit au sexe, ne sommes-nous pas condamnés à subir les volontés nécessairement aveugles de nos instincts ? »

Reprenant sa marche printanière avec moins d'entrain, notre homme décide, contrairement à ses habitudes, de laisser en suspens ces incertitudes pour réfléchir à la deuxième des conditions qu'il avait posée précédemment. Il espère ainsi sauver l'édifice qu'il tente de construire avec peine. « Discourir sur l'amour », avait-il dit. Il ne peut s'empêcher de penser encore aux psychanalystes et sexologues qui s'entendent pour dénoncer l'interdit qu'une société victorienne fait planer sur le sexe. Et lui viennent en tête leurs revendications pour une parole libérée. Mais il ne peut s'empêcher non plus de penser à ce qu'il adviendrait si un jour, face à ce discours libérateur, disparaît la résistance, l'injonction de silence, l'interdit. « Notre discours, qui prétend dire *enfin* la vérité, n'a-t-il pas besoin de son contraire — nécessité vitale pour survivre en tant que projet ? » se demande l'homme à l'imperméable gris. « Parole et silence ne font-ils pas partie d'une même dynamique ? Que justifierait alors le devoir de parler de la sexualité et, par là, de l'amour ? Ne faudrait-il pas inventer une nouvelle forme de silence sur ces sujets, qui ne soit pas une acceptation du tabou ? »

Le soleil s'était définitivement caché derrière les bâtiments pourtant assez bas. L'homme au pardessus gris a maintenant l'impression désagréable d'avoir gâché sa journée. Le froid revenait et il lui semblait ne rien avoir vu de sa promenade sinon les formes grises de ses paroles dans son cerveau. Et voilà qu'il les considérait maintenant comme nuisibles ! Il ne lui restait de cette première journée de printemps, que cette lassitude qui marque le passage d'un état de grande excitation à un sentiment de vide.

L'homme à l'imperméable gris est un être obstiné. Aussi, veut-il tout reprendre du début. « Qu'étais-je en train de faire ? » se demande-t-il en frissonnant. Il pense en ce moment que vouloir définir empiriquement l'amour revient tout simplement à vouloir en connaître les causes ou les raisons. « Des raisons d'aimer et, qui plus est, des raisons d'aimer telle personne en particulier, les gens en possèdent sûrement », se dit-il. Il en fait l'inventaire : la beauté physique, la jeunesse, la fraîcheur d'un corps encore innocent ; « mais vous voilà encore embourbés dans une réduction de l'amour au sexe », se dit-il. « La communauté d'intérêts, les affaires, l'argent, le statut social », poursuit-il, tout en se rendant bien compte que tout cela explique une vie commune mais non l'amour.

Il fait nuit maintenant et le vent est devenu glacial comme l'avait prédit la radio ce matin. L'homme au pardessus gris veut rentrer chez lui. Il s'engouffre dans un autobus bondé. Le voilà debout devant deux jeunes gens qui s'embrassent tendrement. « Pourquoi ce jeune garçon a-t-il choisi cette jeune fille ? » se demande-t-il. « N'y a-t-il pas des dizaines, voire des centaines de filles semblables à elle ou même qui lui plairaient davantage et avec lesquelles il pourrait vivre un plus bel et un plus grand amour ? Ne sommes-nous pas tous interchangeables avec des milliers d'autres gens ? » se demande-t-il. Il ne peut réprimer à l'instant l'envie de se souvenir des raisons de son amour passé pour son ancienne femme, mais ce à quoi il vient de réfléchir démolit une à une les raisons qu'il se donnerait maintenant. Il a beau y penser, il ne voit pas de raisons qui résistent à l'examen. Comme s'il y avait eu, entre les possibilités d'aimer (et de ne pas aimer) qui s'offraient à lui d'une part, et le choix d'aimer cette femme en particulier d'autre part, un hiatus, un espace vide où la causalité avait cessé de régner, remplacée par l'arbitraire. « Je t'aime sans raisons, faudrait-il pouvoir dire à celle qu'on aime », pense l'homme à l'imper gris. Et il pense qu'on ne devrait pas s'offusquer de cette déclaration amoureuse, mais se réjouir et la recevoir comme un merveilleux cadeau. Car loin de discréditer l'amour porté à l'autre, cette absence de raisons, et donc de déterminisme, fait de la décision d'aimer un acte libre, comme une création ex-nihilo. « Je t'aime mais je pourrais en aimer mille autres, et si j'ai décidé de t'aimer, c'est par un choix qui ne doit rien aux servitudes des causes ou des raisons, mais à ma volonté s'engouffrant dans l'espace laissé vide entre toutes nécessités et mon amour pour toi. Sautant au-dessus de l'abîme, j'ai voulu t'aimer et me voilà amoureux de toi. » Voilà ce que l'homme à l'imperméable gris voudrait déclarer à celle qu'il aime. Car cet homme est un grand amoureux.

L'autobus continue de traverser la nuit. L'homme à l'imper gris a pu se réchauffer maintenant. Il se sent mieux. Mais il lui faudra descendre au prochain arrêt. Le véhicule s'immobilise, la porte s'ouvre, un vent glacé le fouette au visage, il sort... □

VITTORINO








Le dernier Mouvement?

entrevue avec Marcel Pépin

Bruno Ramirez

Ceux qui connaissent Marcel Pepin savent qu'il a toujours été l'homme des idées nouvelles. Depuis le moment où il a choisi de militer dans le mouvement syndical québécois (dans les années 1940), jusqu'à ce qu'il occupe le poste de président de l'Organisation internationale du travail, Marcel Pepin a non seulement proposé des voies nouvelles, mais il a aussi tenté de les transformer en programmes. Probablement plus que tout autre, Marcel Pepin a incarné le double rôle de protagoniste et témoin dans l'un des mouvements sociaux les plus importants du Québec de l'après-guerre.

Qui connaît Marcel sait aussi qu'il n'aime pas les discours abstraits. Quand je lui ai proposé que l'entrevue porte sur les rapports entre mouvement ouvrier et culture politique, il s'est gratté la nuque, il m'a offert une de ses « Players » extra-fortes, et, d'un ton qui manifestait plus de compassion que de curiosité, il m'a demandé à voix basse : « Mais qu'entends-tu au juste, par culture politique ? » Après quelques tentatives infructueuses pour en arriver à une définition du concept, il m'a proposé son alternative : parcourir ensemble certaines des étapes principales de sa carrière syndicale et laisser aux lecteurs le soin de distinguer entre valeurs, idées, conscience et culture. B.R.



La décision de militer dans le mouvement syndical, je l'ai prise pendant mes études. J'étais rentré au Séminaire avec l'idée de devenir prêtre ; j'étais sincère dans cette décision, mais c'était aussi, pour un membre d'une famille pauvre, le seul moyen d'étudier. Dans ma famille, nous étions 9 enfants, et je suis le seul qui ait pu étudier. Mais en voyant les conditions matérielles de ma famille, je me demandais si je ne devrais plutôt remettre à ma famille ce qu'elle m'avait donné, et donc aller en médecine ou en droit. Mon père travaillait dans un métier ultra spécialisé, mais malgré ça, il ne gagnait pas plus que 27 $ par semaine — c'était invivable. Lui, il était pas trop « conscientisé », il voulait maintenir son emploi ; il était un fidèle serviteur. C'est donc à partir du milieu où je vivais que j'ai pris conscience de la condition des travailleurs... c'est ce qui m'a frappé le plus. Et alors je me suis posé la question : « Est-ce que je ne pourrais pas plutôt aider toute la classe ? » Je n'étais pas marxiste, mais pour moi, la condition des travailleurs se posait en termes de classe. Et quand, après ma 2e année de philosophie, je suis allé en sciences sociales à l'Université Laval, j'avais déjà décidé de faire du syndicalisme et, si possible, dans les syndicats catholiques de l'époque.

Avant de terminer mes cours en relations industrielles, je suis allé travailler pour la Fédération du textile, affiliée à la CTCC du temps. Ensuite, je suis revenu à l'université pour finir ma maîtrise et après je suis allé travailler à la Fédération de la métallurgie, jusqu'au moment où je suis devenu secrétaire et puis président de la CSN.

À l'époque, ce n'était pas facile d'être accepté dans le syndicat pour quelqu'un qui, comme moi, venait de l'extérieur et non pas de la base. Il y avait un gros conflit autour de cette question. Beaucoup de travailleurs se méfiaient de ceux qui arrivaient de l'université plein de connaissances, peut-être, mais pas assez engagés dans le mouvement. Les travailleurs ne voulaient pas se faire voler leur organisation, est-ce qu'ils avaient tort ? En plus, avec l'atmosphère répressive de l'époque, ils avaient peur qu'il y ait des traîtres.

La répression était réelle et on la vivait non seulement face aux autorités, mais aussi dans notre milieu quotidien. Je vivais à Québec, à ce moment-là. Un syndicaliste était regardé un peu comme une bête rare. Les gens qui t'entouraient n'étaient pas d'accord avec toi et ça, tu le sentais constamment ; tu étais un point de mire dans le sens qu'ils voulaient à tout prix venir t'engueuler ; pour d'autres, tu étais un paria, ils ne voulaient même pas te parler — ils te considéraient comme un déchet de la société.

Pendant la grève de l'amiante, en 1949, quand tu faisais une collecte à la porte de l'église pour ramasser de l'argent pour les grévistes, tu comprenais tout : dans une ville comme Québec, dans la haute ville, tu te faisais presque cracher dans le panier plutôt que de recevoir des sous pour les grévistes. C'était une période difficile. Duplessis était omnipuissant, surtout à Québec — moins à Montréal. L'Église et le gouvernement du temps étaient omnipuissants et alors, tu avais toujours l'impression de devoir remonter une grosse côte. Mais c'était aussi emballant parce que les défis étaient énormes. Les dirigeants de la CTCC du temps étaient honnis par le gouvernement ; il y avait une commission des Relations ouvrières, mais c'était une créature du gouvernement. On sentait la discrimination constante qui était faite contre nous. Imagine-toi devoir négocier dans ce contexte... oui, c'était emballant, mais c'était aussi très difficile.

À l'intérieur du syndicat, on



devait faire face aux aumôniers ; dans nos syndicats catholiques, les aumôniers étaient importants, pas tous, mais certains étaient très importants. Ils étaient un peu les arbitres lorsqu'il s'agissait de prendre des décisions importantes, ou plus politiques. Au niveau de l'action, par contre, on avait plus de liberté. À cette époque-là, c'était impensable de faire de l'action syndicale sans devoir constamment braver l'autorité de l'Église et l'autorité du gouvernement.

On peut presque dire qu'à travers toute l'ère Duplessis et jusqu'à la veille de ce qu'on appelle « la révolution tranquille », nous avons investi beaucoup de nos efforts pour essayer de définir nos rapports avec l'État et avec l'Église ; et cela très souvent dans un contexte conflictuel. Je pense qu'on peut trouver là l'origine d'une certaine culture qui se développait parmi les travailleurs, une certaine conscience, en tout cas. Il faut aussi ajouter que dans nos congrès de la CTCC, nous prenions des positions qui étaient inacceptables pour l'époque, comme par exemple la gratuité de l'enseignement, en 1955-56. Dans le domaine de la santé — pour citer un autre exemple — nous avons présenté un mémoire pour réclamer l'assurance-santé publique, donc gratuite, et ça, au moment où nous avions un premier ministre qui disait : « Le meilleur recours contre la maladie, c'est la santé. » Pour nous, ça n'a pas été inutile de prendre ces positions-là ; même si on ne gagnait pas en 1956 ou en 1958, on savait que ça allait prendre du temps.

Pour ce qui est de nos relations avec l'Église, ç'a été un long processus qui nous a mené — comme on le sait — à la déconfessionnalisation. Mais ça n'a pas été une affaire facile. Ce n'était pas une affaire acquise non plus. Je suis entré à la CSN en 1948 et je pense que le débat a duré 10 ans, de 1950 à 1960. Mais pour comprendre le genre d'interrogations qu'on se posait au début des années 50, il faut tenir compte de la première loi du code du travail — la loi des relations ouvrières — qui introduisait chez nous le monopole de la représentation syndicale. Cela veut dire qu'en province, il n'y avait pas beaucoup de problèmes parce que la plupart des travailleurs et travailleuses étaient francophones catholiques. Mais à Montréal, dans les Cantons de l'est et un peu dans l'Outaouais, la situation était différente : il n'y avait pas uniquement des francophones catholiques dans les usines. Là où il y avait, par exemple, 20 % de travailleurs anglophones non catholiques, comment allais-tu les faire signer pour gagner la reconnaissance syndicale ? C'est vrai que pour avoir la majorité, on pouvait se baser sur les autres 80 %. Et donc, pour certains de nos membres, le problème ne se posait même pas. C'est ainsi qu'au moment du débat, ceux de Québec, ceux du Saguenay, ceux du Bas du Fleuve, nous disaient : « Notre mouvement se développe, il est passé de 70 000 à 100 000 — pourquoi ne pas continuer comme ça, avec les valeurs catholiques, chrétiennes, etc. » À chaque congrès, ce débat revenait sur la table ; et entre un congrès et l'autre, il y avait beaucoup de discussions sur cette question. À Québec, où je vivais — dans ce foyer de la chrétienté et du catholicisme — il n'était pas question d'abandonner cette valeur-là. Et au congrès de 1960, lorsque le dernier coup est arrivé, la décision de se « déconfessionnaliser » est passée dans une proportion d'environ 75 à 25 — c'est à vérifier. Et c'est là qu'on a aussi choisi le nouveau nom de la confédération. En y pensant, on a été chanceux de ne pas subir une scission à cette occasion-là.

Cependant, il faut aussi dire que certains évêques ont beaucoup aidé quand ils ont dit aux dirigeants de la CTCC : « Faites ce que vous voulez... c'est pas l'affaire de l'Église, c'est l'affaire des laïcs qui sont dans votre organisation. » S'ils avaient pris une autre position, je pense qu'on n'aurait pas passé. Mais tout ça a pris un long travail de préparation. Remarque, en 1960, la décision de se déconfessionnaliser allait jusqu'à la déclaration de principe, mais en tenant compte quand même des valeurs sociales chrétiennes — on a gardé les aumôniers jusqu'en 1970 !

Il ne faut pas oublier que tous ces efforts pour redéfinir nos rapports avec l'Église et l'État ont eu lieu pendant une période de conflits sociaux très intenses. Je pense à la grève de l'amiante ; mais aussi les grèves de Louiseville, de Valleyfield, de Lachute, de Murdochville ; puis les grèves chez Dupuis frères et Canadian Vickers. Tous ces événements-là ont eu un fort impact sur la conscience sociale des travailleurs, parce qu'on a vu dans quelle mesure le gouvernement et les compagnies étaient liés dans les faits. Et si ensuite il y a eu un changement de régime politique, si on a emprunté la voie qui a amené le Québec à ce qu'on appelle « la révolution tranquille », le mouvement syndical, et plus particulièrement la CTCC-CSN, y a joué un rôle capital.

Nous avons fait des efforts, conjointement avec le gouvernement, qui ont produit toute une série de politiques dans les domaines économique, financier et social. Il y avait ceux qui disaient que tous ces changements ne seraient faits qu'au profit de la bourgeoisie ; peut-être qu'on a été trompé ; mais maintenant — avec vingt ans de recul — on peut mieux porter un jugement. C'est sûr que les entreprises ont bénéficié d'un régime d'éducation amélioré, ou d'une assurance-hospitalisation qui leur fournissait une main-d'oeuvre en santé ; mais il y avait l'autre côté de la médaille : la classe ouvrière pouvait maintenant être mieux instruite, chercher un meilleur salaire et aspirer à une meilleure condition ; et elle pouvait être en bonne santé et ne plus voir l'hôpital comme une sorte d'antichambre de la mort. Bien sûr que la bourgeoisie et l'État avaient leur propres objectifs ; et quand nous avons commencé à comprendre que ces réformes avaient d'autres fins que de servir le peuple, ça, je peux le situer autour de 1965, et que le pouvoir économique prenait de plus en plus le contrôle, nous, à la CSN, on a commencé à sonner l'alarme. Mon premier discours en tant que président de la CSN était en grande partie une mise en garde contre ces dangers.

Le militantisme syndical qui a suivi, et qui a marqué une bonne partie des années 60 et 70, était souvent une lutte contre les effets du libéralisme économique. C'est vrai que ce militantisme a produit une scission dans nos rangs, car certains de nos membres n'ont pas supporté les changements que nous avions entrepris. Mais il est aussi vrai que l'action de la CSN et son empreinte ont débordé de beaucoup les limites de notre organisation. Les réalisations sociales dont notre mouvement syndical a été porteur ont été reprises pour le bénéfice de l'ensemble de la collectivité.

Mais ça, c'est un peu dans le passé. Depuis la crise des années 82, 83, il est difficile d'établir si le mouvement syndical a encore un rôle à jouer. Ce qui est clair, à mon avis, c'est que le pouvoir des mouvements syndicaux au Québec n'est plus ce qu'il était à l'époque où je l'ai mieux connu et pratiqué. Ceci est dû en grande partie à la conjoncture actuelle qui oblige le mouvement syndical à se replier sur lui-même. La conséquence c'est qu'aujourd'hui, les gouvernements peuvent se permettre d'ignorer le mouvement syndical, ils peuvent faire beaucoup sans devoir se préoccuper de la réaction des travailleurs. C'est comme ça qu'on s'achemine vers une société autoritaire. Le mouvement syndical, donc, est à rebâtir. Il va falloir qu'il y ait un effort considérable ; et s'il n'y a pas un mouvement d'unité d'action je pense que le futur du Québec sera sombre. □

PIERRE-PAUL PARISEAU

Autour du mythe de la grève :

La réflexion d'un miroir



NORMAND COUSINEAU

Alors que les Montréalais ont de nouveau vécu les aléas d'une autre grève du transport public montréalais, le titre promettait. On allait questionner le mythe de la grève (surtout celle qui se fait dans le « secteur public »), celui de son pouvoir, les jeux de pouvoirs qu'elle dévoile/masque. Un regard nouveau sur le phénomène et sur le syndicalisme. Qu'enfin le syndicalisme québécois fasse preuve d'imagination, qu'il élargisse sa vision du monde, qu'il explore de nouveaux moyens de combat, qu'il renouvelle son discours ! Qu'on sorte des sentiers battus de droite ou d'une certaine gauche !

Hélas, amère déception ! On a manqué d'audace dans une revue qui pourtant n'en manque pas. C'est à une tout autre réflexion qu'on s'est livré. Tout tourne autour d'un reflet. La lumière n'a pas été faite. On n'a dévoilé qu'un versant du mythe pour lui opposer une autre version. Le versant droit nous est montré pour ce qu'il est : banal, simpliste, sophiste, « quotidien ». Mais la version gauche (dans toutes les acceptions du qualificatif) semble tout aussi banale et bancale.

Le prisme « progressiste » n'a rien à envier aux autres prismes dénoncés. La magie de l'un vaut bien celle des autres. Et si l'immobilisme n'était pas l'exclusivité d'un certain sens commun ? La perversion du langage est peut-être beaucoup plus répartie qu'il n'y paraît à première vue... ou même à la seconde. Comparer la situation d'un travailleur de la STCUM à celle d'un paysan féodal du Moyen-Âge est-il plus critique que d'utiliser d'autres alibis médiatiques ou étatiques pour interpréter la situation des rapports de travail à la STCUM ? Nier l'existence des « usagers » et autres « citoyens » (souvent appelés « payeurs de taxes » et considérés ainsi comme fallacieux), pire, nier la pertinence de leur opinion, ne trahit-il pas une « autre » occultation de la réalité ? Il y a là comme un « effet-miroir » qui permet de former/fermer (idéalement) la réalité plutôt que de chercher à la bien comprendre.

Où est donc la nouvelle « culture politique capable de donner accès à la complexité du réel et à sa transformation » ? L'exercice de l'auteur, qui dit s'en proclamer, nous laisse sur notre appétit. Il dénonce les mythes garants de l'ordre social existant comme étant moyen-âgeux (et en cela il n'a certes pas tort), mais sa « critique » pourrait bien dater du XIXe siècle. La réalité que nous confrontons tous est pourtant celle de l'aube du XXIe siècle (et ce, même dans un conflit aussi quotidien que celui vécu à la STCUM). L'auteur ne nous a pas convaincus, il n'a pas su nous faire partager sa sympathie pour les « métayers » du transport en commun.

Et si l'auteur faisait une demande d'emploi comme chauffeur d'autobus ? Lorsqu'il sera au volant de l'ogre technologique moyen-âgeux qui le dévorera, comment considérera-t-il ces hurluberlus anonymes qui attendront au coin de la rue ? Se demandera-t-il *qui ils sont* ? Pourquoi justement prennent-ils l'autobus ? Se questionnera-t-il sur la *solidarité* qui pourrait le lier à eux (car *la solidarité ne saurait être univoque*, elle est *compassion* et surtout *interaction*) ? C'est ici que la complexité du réel et du social nous interpelle. C'est à partir de là que l'auteur hésite à franchir et à élargir la frontière de la pensée critique dont il veut nous faire l'éloge.

Peut-être pourrions-nous alors lui suggérer de lire un petit ouvrage peu connu, passé presque inaperçu lors de sa parution et sans doute oublié aujourd'hui. Ouvrage intéressant qui, lui aussi, tourne autour du mythe de la grève, mais n'hésite pas à en questionner une certaine version. Les « Chroniques impertinentes du 3e front commun syndical » de François Demers [1] entrent dans le vif du sujet : les syndicats, surtout ceux du secteur public, malgré leur(s) discours, ne livrent peut-être pas toujours le combat qu'ils disent/pensent mener. Le corporatisme peut souvent défier toutes les images sémantiques qui entourent le mythe de la grève, et ce, d'où qu'elles proviennent. La vision ou la culture politique de plusieurs syndicats et de bien des syndiqués (et pas toujours ceux qu'on pense) n'est peut-être pas toujours aussi vaste et limpide que l'auteur l'espère. Le travail à faire est justement là.

Il faut traverser les mythes de tous bords tous côtés pour faire naître une nouvelle culture politique qui nous rende plus proches du réel et aptes à agir sur lui. Ce pourrait être une priorité pour les syndicats, d'abord ceux du secteur public. Par exemple : imaginer de nouveaux types de mobilisation des membres, de nouveaux moyens de pression dans les processus de négociations des conditions de travail, rechercher de nouvelles formes de solidarité avec la population, de nouvelles formes d'implication dans le social... Voilà le défi de la création d'une nouvelle culture politique qui ne soit pas que mirage dans le désert. □

Gilbert Martin
chômeur et diplômé
5802, rue Waverly # 4
Montréal

Notes

1. François Demers Chroniques impertinentes du 3e front commun syndical, Nouvelles Optiques, Montréal, 1982, 170 p.

Nous retenons cette citation significative de l'avant-propos de l'ouvrage, en page 9 (les italiques sont de nous)

« Le texte qui suit critique donc quelque(s) chose(s) des syndicats. *Or c'est bien connu, il n'existe pas de moment opportun pour la critique dans une organisation de combat*. Il paraît même qu'il n'y a pas de plus mauvais moment qu'aujourd'hui pour prendre le risque de fournir des munitions à l'antisyndicalisme. Aussi, la seule façon que j'ai trouvée pour me justifier d'écrire (et de publier) ce qui suit, c'est ma conviction que, si les problématiques officielles de la CSN et de la CEQ ne sont pas renouvelées très bientôt, non seulement les syndicats du secteur public vont rentrer dans le rang, volontairement ou par contrainte, aux applaudissements des badauds, mais encore ces deux centrales vont sombrer dans *l'insignifiance politique*. Et leur discours socialiste avec elles. »

***Oui**, je sais, vous allez sans doute dire que je suis trop indulgent, mais j'insiste. Je trouve, malgré tout, que ce commentaire à mon article soulève une question qui n'est pas complètement dépourvue d'intérêt. La voici : « Et si l'auteur faisait une demande d'emploi comme chauffeur d'autobus ? » Vraiment, je n'y avais pas pensé.*

Javier García Méndez

Art, snobisme et Vice Versa

Quel était donc ce délire qui habitait sous votre vison argenté ? Votre article au snobisme clinquant (*Cowboys du Cooper Building*) est cousu d'incohérences.

1) Vous vous êtes rendu à un rendez-vous laissé par un inconnu sur votre répondeur. Comme par hasard, cet inconnu est propriétaire d'une agence d'art et vous êtes spécialiste des arts visuels.

2) Il vous a fallu rester du matin jusqu'au soir pour boucler l'entrevue d'un article d'une page.

3) Vous réalisez lors d'une balade à la chambre de bain que vous êtes dans un appartement privé, alors que c'est une des premières choses que M. Côté-Burnham vous ait expliqué.

Après toutes ces incongruités, l'hallucination dont vous fûtes l'objet après votre interview devient quelque peu troublante. Selon vous, qui de ces deux cowboys est le propriétaire imaginaire de ce bel étalon magique ?

Quant à moi, j'ai regretté que les propos de M. Taillefer aient été étouffés par les insipides mondanités de M. Côté-Burnham. Et je n'ai vraiment pas compris pourquoi Vice Versa a publié dans ses pages un tel article. □

Catherine Clément

***Je** vous confie Madame que j'ai un plaisir fou à me contredire, à être incohérente et même snob de temps en temps. Mais je désire maintenant assumer votre style et vous répondre en vraie bureaucrate.*

1) Oui, l'appel provenait d'un inconnu, mais ce n'était pas un hasard qu'il fut le propriétaire d'une agence d'art. En effet, M. Taillefer me connaissait déjà ayant lu mes articles dans des revues d'art contemporain.

2) Madame, mon travail représente une véritable passion et le temps ne se traduit pas toujours en argent ma chère... et puis je n'étais pas obligée de vous raconter en détail ma journée passée à l'agence.

3) Hélas ! Vous avez bien raison, je me suis trompée. Pourriez-vous jamais me pardonner ?

Enfin, ce serait trop difficile de vous faire comprendre la symbolique de mon étalon. Quant à la mondanité et aux mondains j'adore ça, et c'est évident que vous en souffrez un peu trop, comme de mon vison argenté qui vous agace...

Et que VICE VERSA publie dans ses pages, dans ses pages mêmes, mes articles est dû au fait qu'ils savent lire entre les lignes.

Cordialement,

Sybille Della Pergola

Londres, le 3 avril 1987



FRANÇOIS GAGNÉ

Anne-Marie Bonin, *J'aime la liberté*, 87 X 62 cm, techniques mixtes sur papier, 1987.

ARTS VISUELS

Quelques

Anne-Isabelle Piché

L'exposition « Quelques » que l'on a vu récemment (du 21 mars au 19 avril dernier) s'installer dans les « coulisses » du 4060, boul. St-Laurent à Montréal, combinait l'expérience, le professionnalisme de la galerie privée et les expérimentations plus audacieuses des expositions hors-circuits. Organisée par les treize artistes qui y exposent leurs oeuvres, « Quelques » relève davantage d'un projet commun de diffusion établi à partir des affinités individuelles entre les artistes, que d'une exposition thématique ou de groupe comme le sont souvent les expositions hors circuits.

Les oeuvres qui s'y retrouvent appartiennent donc à des démarches particulières, globales, formant un tout hétéroclite, mais qui prend son sens à partir du parcours proposé. Elles sont distribuées dans quatre salles selon leurs correspondances minimales. La première salle regroupe des oeuvres à caractères intimistes où l'éclairage réduit favorise l'intériorité des espaces que suggèrent les « maisons » miniatures de Steven Curtin et de Claire Savoie, autant qu'il s'applique au recueillement qu'appelle le livre-objet de Diane-Jocelyne Coté.

Le passage à la deuxième salle se déploie en coup de théâtre par les tableaux sculptures de Anne-Marie Bonin, dont les structures construites et en aplats définissent l'ordre de préoccupation du pictural au spatial qui fait l'objet du parcours de cette salle où l'on peut aussi voir les oeuvres de Renée Chouinard, Marie-Josée Lafortune et Loly Darcel. Une troisième salle est consacrée à la peinture expressionniste, grand format de Vera Heller, Jennifer Macklem et Yvon Colbert.

La dernière étape du parcours donne accès à des pièces sculpturales « monumentales » utilisant des matériaux aussi variés que le mécanisme cinétique, le bois et le métal. Les pièces de Pierre Fournier et Éric Raymond explorent dans des voies différentes la mécanique picturale et en questionnent les enjeux, tandis que François Lebeau avec son « Time is honey » invente un espace diachronique spectaculaire. Autant que les oeuvres prises individuellement, ce sont les juxtapositions, les trajets où tour à tour elles se regroupent, qui constituent l'intérêt principal de cette exposition. C'est de la poésie, presque de l'humour quand le bateau « Drakkar » de Marie-Josée Lafortune tangue entre la mer de gypse de Loly Darcel et les eaux calmes mais menaçantes de Renée Chouinard. Les courts textes du livre-objet de Diane-Jocelyne Coté qui rejoignent physiquement les oeuvres créent aussi une trajectoire qui se juxtapose à la succession des salles. On assiste alors à une sédimentation de sens.

Même si les oeuvres exposées s'inscrivent dans les courants actuels de l'art — de l'arte povera, d'une vision fragmentaire d'un éclatement propre à la postmodernité, leur regroupement et le parcours en renouvelle le propos. C'est sans doute à la remarquable « mise en scène » de Jacques Doyon, coordonnateur de l'événement, qu'on doit cette poésie des juxtapositions, des contaminations des oeuvres entre elles qui, sans jamais les écraser, en élargit les problématiques.

Singulièrement, l'appropriation du lieu hors circuit : l'ancienne manufacture de vêtements, n'est pas manifeste d'a priori critiques de la part des artistes. À la limite « Quelques » aurait pu être donné n'importe où ailleurs... dans la perspective du projet de diffusion. De ce fait, la prégnance des oeuvres exposées ne s'investit pas dans les lieux à partir d'une redéfinition de l'objet d'art à la manière de l'installation. Visiblement, seuls les travaux de Chouinard et de Savoie procèdent de l'installation, mais encore, en sont-ils des cas limitrophes où le lieu reste accessoire à l'oeuvre. La majorité des pièces appellent à un retour à l'objet sculpture et/ou peinture autonome. L'espace choisi n'y participe que pour en indiquer la nature propre d'objet d'art. Comme un écrin, mais ici lourd de sa charge d'usure, qui anime sensiblement au passage, l'histoire de cet objet. □

Icônes Post-Modernes

La Galerie le Harbourfront à Toronto présentait, du 22 janvier au 1er mars 1987, une exposition sur le plus récent mouvement italien d'art visuel ; *Nuovi Nuovi*. L'événement regroupait E. Barbera, B. Benuzzi, M. Jori, F. Levini, L. Mainolfi, L. Ontani, G. Pagano, G. Salvatori, Salvo et A. Spoldi.

Comme A. Oliva Bonito avec la création de la Transavanguadia, Renato Barilli a fondé son propre mouvement. Ce n'est pas un phénomène si nouveau. Les critiques ont toujours su imaginer des étiquettes pour qualifier les diverses tendances formelles. Mais cette fois-ci, on a la désagréable impression que le critique Barilli a créé son mouvement avant d'observer les liens qui unissent les oeuvres et les artistes. Trouver le dénominateur commun à ces oeuvres relève de la pure spéculation.

Bien sûr, les oeuvres sont post-modernes ! Mais cela n'explique rien. Ce concept qu'on est bien loin d'avoir défini, sert à toutes les sauces. Barilli n'a pas pris soin d'oser en donner sa propre interprétation. Peut-être en vaut-il mieux ainsi. Sautant dans le vif du sujet Barilli emploie tous les substantifs qui se rattachent à la notion du post-moderne. Ainsi parle-t-il de nostalgie et d'icône sans souligner ce qu'il entend par ces concepts. Malheureusement, il s'agit bien là d'un exemple commun de l'enlisement nombriliste de l'actuel critique d'art.

Qu'entend Barilli par *Nuovi-Nuovi* ? A-t-il voulu être ironique, ou n'a-t-il tout simplement pas pensé plus loin que la rythmique des sons ? Qu'y a-t-il de si nouveau dans ces oeuvres pour que le critique en arrive à cet intitulé ? Que l'on s'arrête à Benuzzi, à Salvo ou à Levini, rien ne permet de conclure sur la frappante originalité de leur contenu. Au contraire, on a l'impression qu'ils nous livrent des succédanés sans autre profondeur. Ces artistes, autant Jori avec ses atmosphères célestes et ses formes architecturales que Barbera avec ses ambiances de livres d'enfant, semblent se moquer de la tradition artistique italienne que Barilli s'empresse de remettre à l'honneur. Leur légèreté et leur élégance, jargon même de Barilli, ne nous atteignent pas, sinon que pour provoquer quelques frissons de stupeur qui nous font dire à quand la mort de la post-modernité.

Pourtant, il y avait parmi ce regroupement des oeuvres dont le message allait au-delà de la simple élégance. Mais il était difficile d'en saisir la portée et cela à cause des limites de la galerie et de la sélection du conservateur. Il faut malgré ces inconvénients rendre un juste hommage à certains artistes tel Luigi Mainolfi. Son *Centauro Pezzato*, un centaure de bronze, symbole de l'hybridité, surpasse la simple image gentille et sans conséquence de la plupart des oeuvres exposées. De plus, par la richesse du matériau, la texture de la patine et le débordement des courbes, Mainolfi réussit à convaincre qu'il maîtrise autant le message que le médium.

Aldo Spoldi aurait mérité plus d'un seul mur. Son *Enrico il Verde* s'inspire des affiches populaires des années 20 tout en étant fragmenté à la manière d'un triptyque, rappelant une tradition plus ancienne. L'ironie franche du pied de nez de l'unique personnage, nous fait sourire et nous permet de penser que ce *coup-ci*, l'artiste rit avec nous et non pas l'inverse. Car c'est probablement cela qui choque le plus dans cette exposition. C'est justement le fait que ces références aux traditions de l'histoire de l'art sont si diluées qu'elles ne sont plus reconnaissables. Alors que Barilli entrevoit ces références à tout moment, le visiteur, sans recours au catalogue, ne saisit que l'apparence de ces ersatz qui, soulignons-le encore une fois, auraient peut-être, dans un contexte plus idéal, su affirmer leur juste valeur référentielle. □

Marie-Josée Thérrien



Aldo Spoldi, *Enrico il verde*.

Ainsi... va la théière

L'élégance du geste, la séduction instantanée et le désir de provoquer une émotion caractérisent le travail de Jaime Bouzaglo depuis plusieurs années. Il a la ferme intention de donner à l'objet utilitaire un confort visuel et un plaisir de l'oeil permettant de mieux saisir les formes dans l'espace. Ce jeune concepteur ne manque pas d'enthousiasme, son regard franc pourvu d'une intelligence particulière ne peut nous laisser indifférent, au contraire, il nous donne envie de parcourir les lignes qu'il invente « pour le plaisir des yeux ». Il fait ses débuts au Maroc comme architecte, il poursuivra son travail dans différents pays d'Europe et viendra s'installer au Québec où il terminera ses études en design. Sa démarche s'articule autour de ce désir d'aller au-delà de la matière afin qu'elle respire à nouveau dans d'autres lieux.

Ses objets sont a priori débordants de symbolisme. Cette théière par exemple, il l'a conçue à l'image d'un corps féminin. Il nous dira qu'elle reflète l'élégance des formes et plus encore qu'elle possède au-delà de la matière apprivoisée « une âme ». Celle-ci habite les lieux et crée de ce fait une atmosphère de bien-être et de dialogue avec l'objet. À ce sujet Jaime Bouzaglo nous raconte qu'il a eu l'opportunité d'être en contact avec un concepteur, qui lui avait dit, un jour comme ça, alors qu'il venait de déplacer un objet dans l'espace : « Ça te fait mal au ventre maintenant. » Bouzaglo avoue ne pas avoir saisi à l'époque le sens des propos tenus par ce vieil homme. Aujourd'hui il comprend et conçoit la nécessité d'harmoniser les formes à l'environnement. Il ressent le malaise et l'anachronisme que l'on peut occasionner sans le souci constant d'une mélodie bien orchestrée.

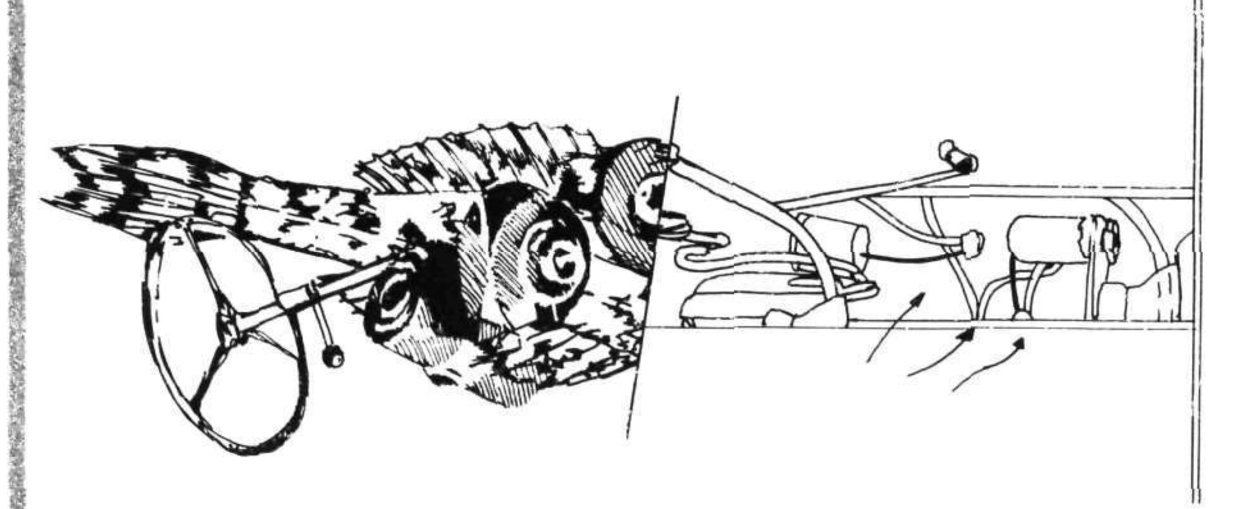
La théière possède un langage qui lui est propre. Les formes géométriques issues d'une recherche anthropomorphique s'expriment de manière autonome. Pensons au long folklore de la cruche : à ses fantaisies linguistiques, ses traditions d'art et d'histoire, ses modes utilitaires, ses variétés techniques et plus encore son élitisme littéraire. En peinture par exemple, le précieux ustensile se présente aussi sous ses aspects multiples, comme le mentionnera Roger Bordier dans un ouvrage publié sous le titre de « L'Art moderne et l'objet ». Fernand Léger tout comme M. Ingres lui auront redonné l'amphore de l'antiquité pour en associer les courbes aux épaules, aux bras et au visage féminins. Mais bien d'autres avant eux avaient donné à la cruche, d'une manière ou d'une autre, ses lettres de noblesse. Utilitaire enfin, elle revendique aussi la poésie. Ainsi... va la théière, l'univers des objets s'élargit ou se resserre non seulement dans une esthétique, mais bel et bien dans une éthique. □

Guylaine Dionne



Leonardo usurpé

Sylvain Allaire



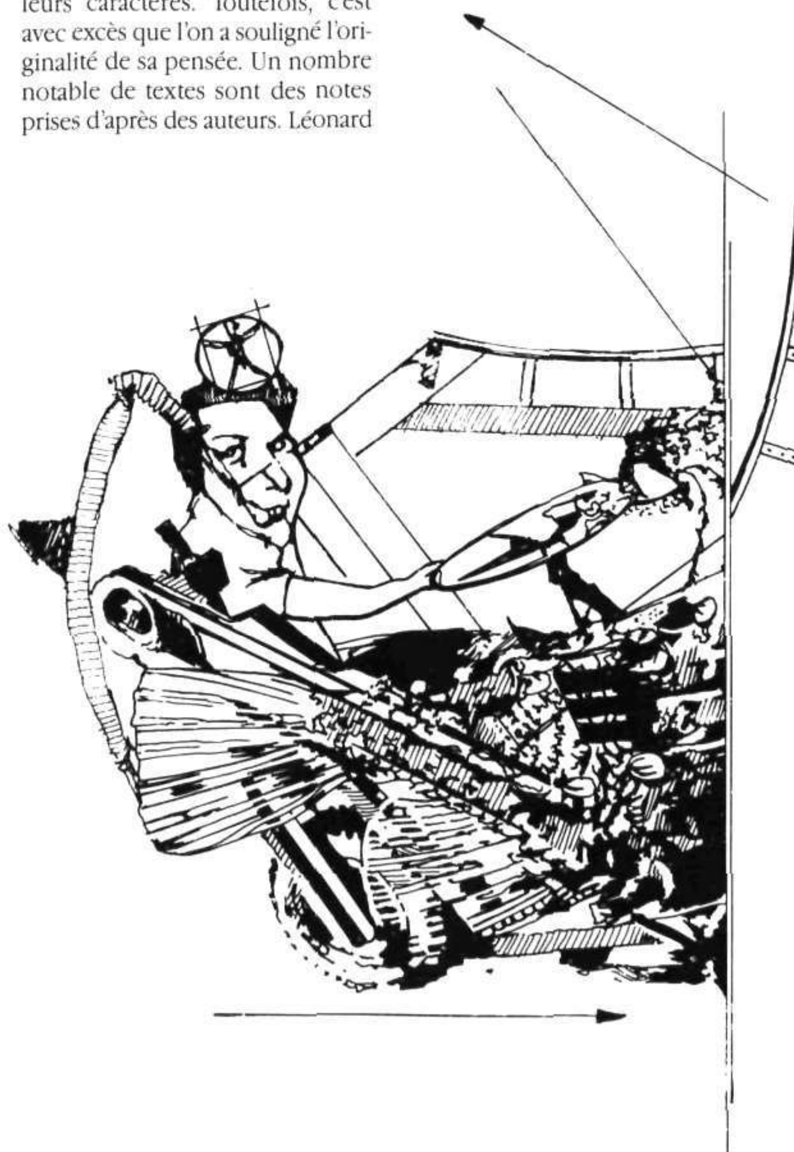
L'exposition « Léonard de Vinci, ingénieur et architecte » veut marquer le centenaire de l'Ordre des ingénieurs du Canada. Elle est commanditée par la firme Lavalin qui intensifie sa main mise sur le Musée des beaux-arts de Montréal. Sur l'affiche sibylline est reproduit — agrandi pour le moins vingt fois — un fragment d'une « note » de Léonard qui usait, comme chacun le sait, de l'écriture spéculaire. Afin de rendre visible les « inventions » de Léonard, ont été fabriquées à Florence des maquettes à partir des projets architecturaux de Léonard qui n'a jamais rien construit. Cette idée des (re)constitutions à partir des dessins remonte à 1953. A circulé un peu partout dans le monde, au cours des années 1980, un « Laboratoria su Leonardo ». IBM ITALIE vient tout juste d'offrir ces modèles au Museo Leonardiano da Vinci où à quelque trois kilomètres, à Anchiano, est né le prodigieux Léonard. Aussi, avant de (se) rendre compte du nouveau produit des promoteurs de la rue Sherbrooke, il importe de se former une idée du cadre général des recherches de Léonard.

La plus haute figure du Quattrocento dans le domaine de la culture c'est, sans contexte, Leon Battista ALBERTI dont les nombreux écrits touchent les questions artistiques, mathématiques autant que sociologiques, et qui fut un des grands architectes de son temps. Si Léonard usurpa, en quelque sorte, la position c'est parce que artiste génial, il fut amené à prévoir des inventions techniques qui sont de véritables anticipations, lui assurant un grand succès de notre temps. Il est vrai qu'un grand nombre de découvertes de la science moderne sont anticipées dans les notes de Léonard, mais elles ne sont qu'exceptionnellement formulées dans les termes requis (A. Chastel). Chaque savant ayant trouvé ou cru trouvé la trace de découvertes considérables dans les écrits enfin révélés de Léonard *après 1882 (!)*, il devint habituel de le traiter en précurseur.

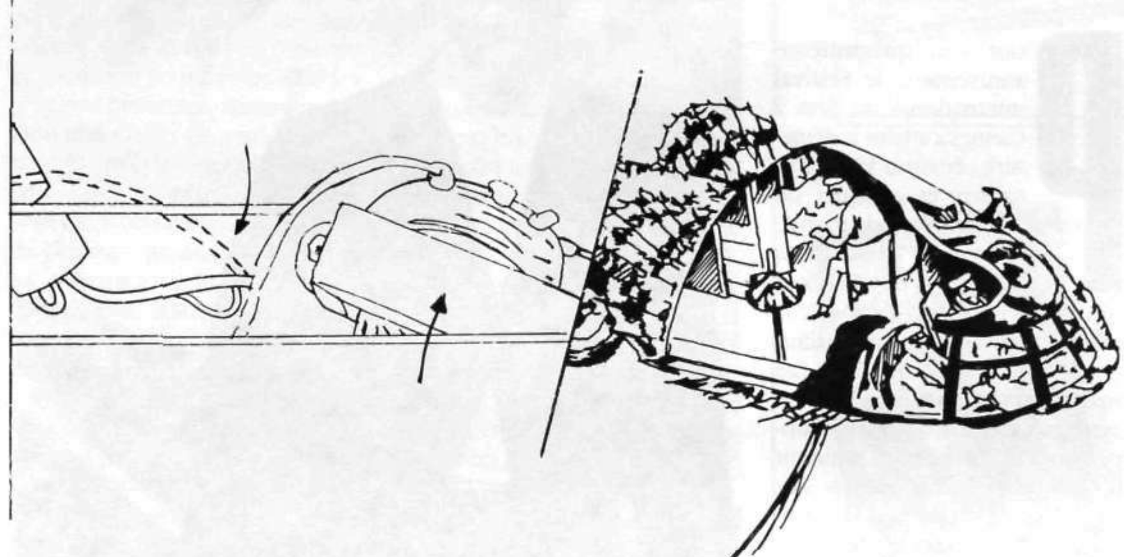
« Ce fut un être admirable et céleste », raconte Giorgio Vasari son premier biographe tellement intimidé par les dons exceptionnels que possédait Léonard qu'il a recours au terme divino qui laisse entendre qu'il les devait à la générosité de Dieu même. L'oeuvre de Léonard comprend une trentaine de peintures (plus d'un tiers ont disparu et un quart seulement sont d'attribution certaine) et une masse considérable de manuscrits et de dessins. Tous ceux qui ont eu connaissance des manuscrits ont été éblouis par le savoir de Léonard. Ces textes et leurs illustrations débordent les problèmes de l'art et concernent toutes les branches du savoir.

La « science » de Léonard a généralement déçu les philosophes qui mettent, comme il se doit, l'accent sur la systématisation des observations ; elle a ébloui ceux qui sont sensibles à la capacité d'appréhender méthodiquement les phénomènes et d'isoler leurs caractères. Toutefois, c'est avec excès que l'on a souligné l'originalité de sa pensée. Un nombre notable de textes sont des notes prises d'après des auteurs. Léonard prenait des notes et il aurait incorporé à ses ouvrages des apports multiples sans donner, bien entendu, ses références ; il s'agit pour lui de « totaliser » le savoir.

L'effort « scientifique » de Léonard se développe selon deux grandes directions : l'une concerne l'ensemble de la cosmologie et des sciences naturelles, sciences d'observation portant sur les phénomènes du monde visible (où se situe la fantastique série des cataclysmes) et des êtres qui s'y trouvent (les cahiers d'anatomie). L'autre direction de ces études scientifiques est proprement physique et relève, au sens large, du domaine de l'ingénieur. Tous les phénomènes envisagés débou-



par le Musée



chent sur des activités pratiques : traction, percussion, hydraulique, aérostation, et il est ainsi permis de grouper toutes les applications de la physique de Léonard sous la rubrique générale de la mécanique. La technique avec toutes les implications possibles dans toutes les directions est, sans nul doute, le domaine propre de Léonard. Il n'est point de domaine de l'industrie où il n'est pas intervenu avec un projet de machine. Léonard a porté une attention particulière *aux instruments de mesure et aux* moyens de transport. Le règne de l'air et celui de l'eau ont particulièrement attiré son attention. Pour l'hydraulique il n'est pas excessif de parler d'une passion.

L'abondance incroyable des dessins de Léonard peut induire en erreur, si l'on se laisse impressionner par cette fécondité fantastique au point de ne voir qu'une sorte de rêverie mécaniste sans conséquence. Telle n'est pas la vérité. D'abord Léonard recopie avec soin des modèles déjà existants afin de les étudier et de les perfectionner. Les ingénieurs qui se sont intéressés à Léonard ont généralement pu fabriquer des maquettes capables de fonctionner à partir *de ses schémas. Les conditions* de la transmission du savoir technologique ainsi que le lent développement de l'industrie ne permettant pas des changements de modèles rapides expliquent que peu de projets ont dû être réalisés : principalement ceux qui touchent à des formes d'activité où la demande était forte : les fêtes et la guerre. L'ardeur extraordinaire, mise par Léonard à concevoir dans tous leurs détails techniques ces engins mécaniques est caractéristique du personnage et de son époque. Il n'y a aucun doute qu'il a considéré la technologie comme un accomplissement majeur de l'homme, *deus in terris*.

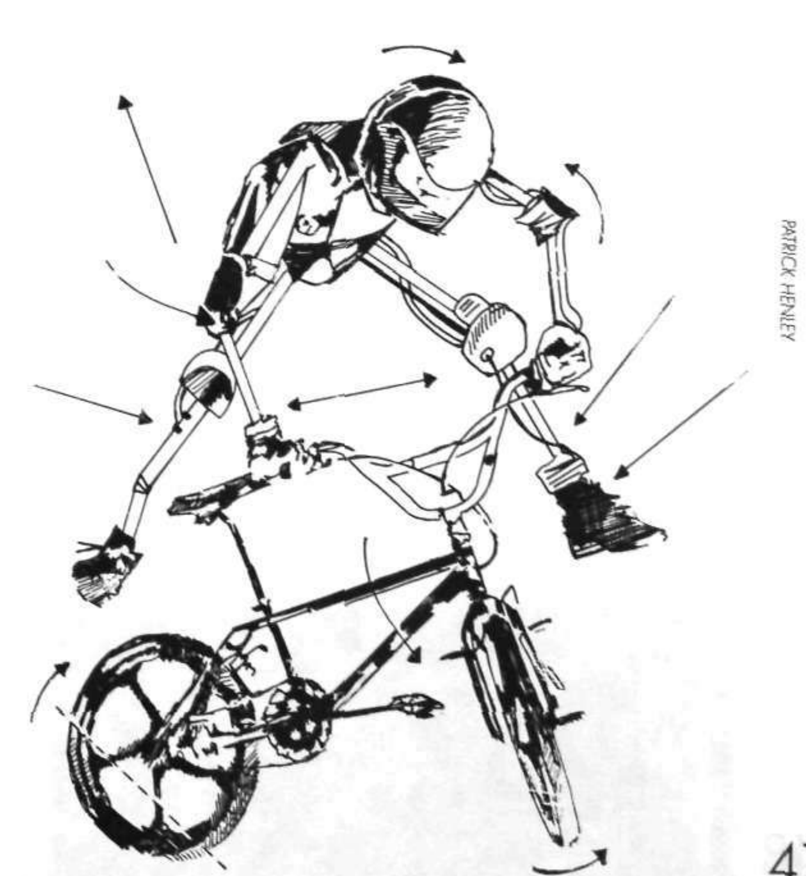
En même temps, les dessins de Léonard, véritables notations « scientifiques », sont souvent des chefs-d'oeuvre surprenants de précision et d'ingéniosité. Les questions artistiques sont souvent impliquées et même explicitement reliées aux notes scientifiques. Dans l'élaboration du monde physique, on sent affleurer l'intérêt esthétique. *Pour la géologie* par exemple, Léonard a fait des observations neuves sur les roches et les plissements alpins en particulier, et surtout avec la biologie, dominée par l'attention au corps humain. Ici, la liaison ou même la coïncidence des intérêts artistiques sont manifestes. La géologie et l'examen des phénomènes atmosphériques et météorologiques débouchent sur l'art du paysage, la biologie sur le traitement adéquat de la figure. L'image de la Joconde, tout naturellement, s'impose.

Malencontreusement pour les organisateurs de la manifestation qui offraient de débourser les frais de son passage, Mona Lisa ne sort plus guère du Louvre pour des raisons évidentes de santé et de sécurité. La présence à Montréal de cette (trop) fameuse blandice aurait assurément détourné le destin de l'exposition ; à coup sûr elle en aurait assuré le succès en termes numériques de visiteurs escomptés. Mais la philosophie de ce spectacle reste à faire.

Pour l'heure il importe peu de conclure qui, de Léonard ou de Alberti, est le plus « moderne ». L'histoire des sciences est à ce point chargée de semblables cas d'appropriation. Par contre, une pensée aussi complexe que celle de Léonard — le foisonnement des études vinciennes suffit à le démontrer — ne se laisse appréhender sans de multiples difficultés. La première attend le visiteur confronté à ces dessins microscopiques. Par ailleurs et finalement, devant les incitations mythiques et les justifications désarmantes que le MBAM a la routine d'exploiter au profit d'une industrie spectaculaire, n'y a-t-il pas lieu de relever l'imposture ? □

Salieri





PATRICK HENLEY

ARTS VISUELS

Un moment de l'encan animé par le commissaire-priseur, Iegor De St-Hippolyte.

Pour quelques dollars de plus

Le débat entre les protagonistes des arts et des affaires a-t-il vraiment eu lieu ? Si la réponse à cette question reste encore problématique, les bases d'un rapprochement original ont été jetées lors de la table ronde sur les arts et les affaires organisée par Vice Versa en collaboration avec l'agence d'art Taillefer, Côté-Burnham au Cooper building le 4 mars dernier. Tout avait été soigneusement préparé pour qu'un échange fécond advienne entre le public et les représentants des divers milieux concernés : politique — Kathleen Verdon, affaires — Manon Vennat, arts — Léo Rosshandler et Vittorio, et universitaire — Mme Lamarche, qui agissait à titre d'animatrice. Hélas la mayonnaise n'a pas pris. On aurait dit que, dépassé par l'ampleur de la question, chacun des invités avait choisi de rester cantonné sur ses positions. Mme Verdon a prudemment répété ce qu'on savait déjà de la politique culturelle du RCM, se gardant bien d'entrer dans les détails.

Manon Vennat, quant à elle, a rappelé les grandes lignes du rapport que la Chambre et le Bureau de commerce venaient de déposer quelques semaines plus tôt. Évoquant l'expérience d'Atlanta, un Léo Rosshandler, nimbé de l'aura de « Lavalin », s'est plu à défendre le rôle de gestionnaire des hommes d'affaires au sein des grandes corporations culturelles. « À chacun son métier et les vaches seront bien gardées », laissait entendre le sagace conservateur, renvoyant ainsi dos à dos l'artiste et les gens d'affaires. Aussitôt un Molinari, encore hanté par le débat séculaire autour du Musée d'art contemporain, bondit sur l'occasion pour dénoncer l'attitude de son confrère. Les coups de griffes échangés entre ces vieux matous des arts furent au demeurant le seul moment intéressant de la soirée. Le vrai débat fut éludé. Un Vittorio, fort de son expérience corporative, a tenté de parler de la crainte des gens d'affaires qui redoutent ce que pourrait leur dévoiler l'artiste sur eux-mêmes.

Si la contrepartie est aussi vraie, elle a eu peu d'échos lors de la période de questions qui fut une occasion ratée de corriger ces préjugés coriaces. Ratée surtout pour l'équipe de Vice Versa qui, même si elle a investi beaucoup dans l'organisation de cette rencontre, n'a pas su profiter des rares ouvertures de la soirée. Au lieu de cela, on s'est égaré dans des considérations filandreuses concernant les équipements culturels qui demeurent à des années-lumière des préoccupations réelles de l'artiste et des PME. On le voit, les relations entre arts et affaires ne vont pas de soi. D'où ce sentiment de flottement, d'indéfinissable ennui qui avait été également ressenti quelques semaines plus tôt lors du déjeuner-causerie de la Chambre de commerce où un professeur Mercure, pétant d'énergie, endormait l'auditoire de sa belle voix monocorde. Alors quoi, pourquoi ce mariage de raison tant souhaité, n'a-t-il pas eu lieu ? Poser cette question c'est redéfinir tant pour l'entreprise privée que pour les milieux artistiques la place qu'occupe la culture dans notre société.

Il faut dire que l'intervention grandissante de l'État dans ce contexte fausse la nature de ces rapports. D'une part, on entretient l'illusion que le milieu culturel s'était enfin libéré des contraintes du marché, de l'autre, on décharge le monde des affaires de la responsabilité d'intervenir dans ce domaine. Voilà qui explique l'ambivalence de l'État qui oscille entre une position protectionniste et la tentation capitaliste qui le débarrasserait une fois pour toutes de cet épineux problème. Mais cette attitude oscillante révèle plus qu'il ne veut montrer l'indétermination de l'identité culturelle qui demeure au coeur de notre société.

Culture du vide

En effet, il est difficile de créer des relations lorsque le terrain où celles-ci doivent advenir est lui-même incertain. Éternel problème des pays jeunes auquel s'ajoute ici la spécificité particulière du contexte québécois. Mais ces ratés sont néanmoins le signe indéniable que les choses changent. Une nouvelle génération d'entreprises québécoises, formées dans le sillon de la révolution tranquille, se préoccupent davantage de leur responsabilité à l'égard de la culture. Dans cette nouvelle conjoncture, les milieux d'affaires sont-ils prêts à prendre des risques en matière de culture lorsqu'on sait que le mécénat d'ici est l'un des plus faibles au Canada ? Et les milieux culturels sont-ils prêts à en faire autant ? Quel serait le rôle des gouvernements ? Quel est l'avenir des subventions d'appariement — « matching grants » — ? Est-ce que l'intervention de l'entreprise privée menacerait l'autonomie de certaines disciplines artistiques au profit de celles jugées plus rentables ? Faut-il d'abord parachever l'implantation d'un solide réseau d'équipements culturels pour induire le rayonnement artistique dans une ville comme Montréal ? Sans pour autant répondre à toutes ces questions, le mérite de cette table ronde aura été justement de les poser. Ce n'est pas rien. La suite de la soirée a d'ailleurs donné un brillant aperçu de ce que pourraient être de tels échanges. Et puis la beauté des oeuvres des illustrateurs mises à l'encan par un comissaire-priseur étourdissant, la finesse de la cuisine toscane, les vins généreusement servis, ont fait le reste. Une soirée de réflexion et de divertissement tout à la fois. Qui dit mieux ? □

Sybille Della Pergola, Anne-Isabelle Piché

De gauche à droite, Mme Lamarche, Vittorio, Mme Manon Vennat, et Léo Rosshandler, lors de la conférence sur l'art et les affaires qui a eu lieu le 4 mars dernier à l'Agence d'art Taillefer, Côté-Burnham.



CINÉMA

Ethnicolor
tendances nouvelles à Cannes

Gilles Marsolais

Pour son quarantième anniversaire, le Festival international du film à Cannes a atteint la démesure : environ 3500 journalistes et critiques du cinéma venus du monde entier, une centaine de projections quotidiennes réparties sur tous les écrans de la ville. Plus de soixante-quinze films en compétition officielle... Les manifestations parallèles ne peuvent que souffrir de ce développement inflationniste, et pourtant la Quinzaine des réalisateurs, isolée dans l'ancien Palais de la Croisette, n'a pas désempli ! Un beau délire.

Art transculturel par excellence, le cinéma pratique le métissage à tous les niveaux et depuis toujours. Et plus encore, semble-t-il, depuis la dernière décennie, les lois de la coproduction l'y obligeant presque. Au niveau de la composition même des équipes techniques, des sujets abordés, des personnages et des acteurs chargés de les incarner à l'écran. Comme on a pu le constater à l'occasion de ce Festival, ce métissage donne lieu parfois à des films étonnants, au milieu d'autres plus décevants du fait qu'ils sont le résultat de trop de concessions.

Pierre et Djemila de Gérard Blain est typique de cette déception. Malgré ses bonnes intentions, il produit l'effet contraire à celui escompté. Il est Français, elle est Algérienne. Ils ont 14 ou 15 ans, ils sont jeunes, ils sont beaux, ils s'aiment. Le père de l'un a fait la guerre d'Algérie, mais il est « ouvert », compréhensif de la différence qui existe entre les deux cultures. Le père de l'autre est un musulman pratiquant, soutenu dans sa conception du monde par le fils aîné qui s'affirme déjà comme le fidèle gardien de la tradition. Voilà le « hic », d'ailleurs énoncé dès le début du film, lequel piétinera jusqu'à sa conclusion prévisible : « Roméo » sera tué par le frère de « Juliette », laquelle n'aura plus qu'à se suicider... pour échapper au mariage arrangé par ses parents avec un gars du pays où elle n'a d'ailleurs jamais mis les pieds ! La conclusion qu'on en tire, certainement non voulue par le réalisateur : Français et Algériens seraient à jamais condamnés à vivre retranchés chacun dans leur monde. Même en accumulant, maladroitement d'ailleurs, les éléments pour rendre une image positive de ses personnages (enfants et parents bien éduqués vivant dans des intérieurs bien tenus, etc.), Gérard Blain se condamnait d'avance à l'échec avec un pareil synopsis.

On s'attendait à mieux avec le dernier film de M. Allouache. Là aussi, la déception fut de taille. *Un amour à Paris* constitue même une régression, difficile à expliquer, par rapport à ses films précédents. Encore une fois, l'échec tient à la faiblesse du scénario. Un Algérien, qui se définit comme Français (donc qui boit de l'alcool et mange du porc), sitôt sorti de prison, rencontre une Algérienne, elle-même fraîchement débarquée... et passablement « libérée » (sexuellement ou autrement). Ils vivront leurs petits bonheurs (dans un hôtel tenu par un Asiatique) avant d'être séparés pour de bon. Ce qui pourrait être après tout un petit film sympathique, dans son illustration transculturelle, devient plutôt agaçant par son absence de cohérence flagrante, notamment au niveau de la définition des personnages dont l'évolution ne semble répondre à aucune logique. Par exemple, on apprendra, comme si de rien n'était, que la fille d'Alger est en réalité juive, ce qui ne provoquera aucune réaction de la part de l'Arabe ni ne donnera lieu à aucune « explication » entre eux ! On apprendra aussi qu'elle aurait reçu jusqu'à ce jour une éducation très sévère, alors que son comportement contredit tout à fait cette révélation. Difficile à vivre, la transculture semble encore plus difficile à mettre en images...



Matewan, de John Sayles

Par contre, *Noce en Galilée* du Palestinien Michel Khleifi constitue une heureuse surprise. Afin de pouvoir célébrer le mariage de son fils selon la coutume, un père (qui est aussi le maire du village) se voit contraint de passer un pacte un peu tordu avec les autorités militaires israéliennes qui occupent la région. Le couvre-feu rigoureux, imposé à la population du fait de la loi martiale en vigueur, pourra être momentanément levé, permettant ainsi à la fête de déborder sur la nuit, à la condition que le gouverneur militaire israélien et ses officiers en soient invités et que la noce ne dure pas plus de vingt-quatre heures. Ce que le père accepte, n'ayant pas tellement le choix, pour voir

L'art et les films sur l'art

Cinéaste, Janusz Polom a tourné en Pologne de nombreux films sur l'art. Il a été doyen du département de cinématographie à l'École nationale du Cinéma à Lodz. Il réside actuellement à Montréal. Le film sur l'art fait depuis longtemps partie de la panoplie du cinéma, où il joue un rôle bien déterminé. Il a pour mission de raconter, d'informer, de présenter ce qui se passe dans le domaine des arts sous une forme qui peut, elle-même, devenir oeuvre d'art. Le Festival m'a permis — encore une fois ! — de me rendre compte de la difficulté de la tâche.

Pourquoi me suis-je senti déçu ? J'ai commencé par revoir le catalogue. Et là, de simples statistiques m'ont paru déjà significatives. Sur les 38 films admis au concours, une majorité (22 films) duraient plus de 50 minutes. On pouvait observer une préférence marquée pour les films de longue durée. Parmi ces films-fleuve, prédominait le genre « portrait d'artiste ».

► 50

enfin son rêve se réaliser. Mais, en tant que maire, il devra convaincre les habitants du village du bien-fondé de son choix, en espérant que la noce ne dégénère pas en manifestation d'hostilité...

La force de ce film tient précisément à sa pudeur et à sa force contenue qui le traversent de part en part. Quelques images, quelques paroles, quelques comportements habilement suggérés, sans jamais verser dans le manichéisme facile, suffisent à situer fort bien le contexte géo-politique. Il propose aussi, habilement, une description des « forces » en présence et l'écart qui peut exister dans les relations humaines, selon que les individus ou les groupes agissent en tant qu'êtres humains ou en tant que représentants d'un système. Il cerne aussi les rapports de pouvoir qui s'exercent à tous les niveaux : entre Israéliens et Palestiniens, entre hommes et femmes, entre adultes et enfants, etc.

Cette noce sera l'occasion d'une mise à nu révélatrice des comportements de chacun. Le gouverneur militaire et le père (chef du village) échoueront tous les deux dans leur volonté d'imposer un ordre mythique : le gouverneur, en se croyant contraint d'interrompre la noce, enfermé dans sa paranoïa ; le père, perdu dans son rêve naïf, en transmettant à son fils sa propre impuissance. Entre ces deux extrêmes, le peuple, représentant la gamme de toutes les prises de positions possibles...

Mais tout cela n'est pas dit d'une façon appuyée, comme dans le cinéma militant des années 1970, mais plutôt habilement suggéré à travers un réseau symbolique riche de quelques moments forts. Voyez la séquence du cheval perdu au milieu d'un champ miné qui favorise l'expression de deux langages : celui de l'occupant israélien, celui des armes, brutal et inefficace ; et celui du père, celui du verbe, du dialogue, de la persuasion qui se révèlera approprié pour résoudre la situation. Voyez l'expérience vécue comme dans un rêve de la soldate israélienne plongée dans un milieu qui lui est totalement étranger d'où elle sortira transformée pour avoir rencontré des êtres humains, riches de leur propre culture. Magnifique chant d'amour pour cette terre de Palestine, ce film échappe à la sécheresse théorique du cinéma balourd ; la sensualité, au contraire, y surgit de partout : des paysages caressés, de la douceur des femmes, entières, et de la complicité des hommes entre eux... Un film courageux qui témoigne de la réalité d'un peuple, d'un peuple privé de sa terre...

Sur le mode documentaire, Louis Malle a voulu voir le traitement que réserve l'Amérique à ses immigrants et ce que ceux-ci apportent à l'Amérique. Constitué surtout d'interviews, *La poursuite du bonheur* nous fait rencontrer des gens de toutes nationalités, venus de partout (Cambodgiens, Soviétiques, Kurdes, Roumains, Mexicains, etc.), et surtout du Tiers Monde, constituant la nouvelle vague d'immigrants en terre d'Amérique. On y rencontre surtout des gens qui ont réussi et qui sont reconnaissants à l'Oncle Sam, y inclus des membres de la famille du dictateur Somoza, pas trop mal nantis... À noter quelques séquences merveilleuses sur le problème de la frontière mexicaine et l'absurdité d'un système qui s'accommode fort bien du travail au noir et de l'embauche de clandestins pratiqués sur une grande échelle...

On sait que le cinéma militant effectue, par les temps qui courent, sa traversée du désert. Il se fait rare, surtout dans le cadre d'une manifestation comme le Festival de Cannes, manifestation mondaine par excellence ; Que *Matewan* de John Sayles parvienne à retenir l'attention dans un tel contexte indique assez sa valeur. Au niveau de la photo, superbe, de Haskell Wexler ; au niveau de la crédibilité des personnages et des acteurs, professionnels ou non, qui les incarnent admirablement ; et, bien sûr, au niveau du contenu, rigoureux, axé sur un épisode, la tuerie de Matewan, qui marqua la naissance du syndicalisme américain.

L'action se situe donc à Matewan (Mingo County, USA), en Virginie occidentale, vers les années 1920. Confrontés aux « jaunes » (composés essentiellement d'Italiens et de Noirs), les mineurs blancs seront amenés à faire progressivement l'apprentissage de ce que pourrait être la véritable démocratie, guidés en cela par le délégué d'une centrale syndicale (Joe Kenneham), chargé d'y mettre sur pied un syndicat, et aiguillonnés par les manoeuvres fascistes des dirigeants de la compagnie qui ont délégué leurs tueurs pour mâter les grévistes, habitants d'une ville fermée totalement dépendante de la compagnie. Si son traitement fictionnel demeure relativement classique, ce film se distingue nettement, néanmoins, par son absence de tout manichéisme facile : le maire et le policier de ce bled perdu ne sont pas automatiquement du côté des « méchants » patrons et la fraternisation progressive d'un groupe à l'autre (entre « protestants », Italiens et Noirs) ne se fait pas sans heurts. Serait-ce là la marque du « nouveau cinéma militant » ?

En tout cas, le film de Volker Schloendorff, *A Gathering of Old Men* s'inscrit tout à fait dans cette tendance. Déconcertant de prime abord, par une approche assez classique là aussi, ce film en impose par son contenu tout empreint de dignité, comme s'il se mettait au service des gens dont il veut défendre la cause.

Dans un tout autre régistre, ce n'est pas par hasard si le cinéaste québécois Jean-Claude Lauzon fait se rencontrer dans *Un zoo la nuit* un fils et son père francophones, un compagnon de cellule anglophone, des amis italophones. Dans ce film, où la violence le cède à la tendresse, le thriller à la pudeur des relations renouées entre le père et son fils, la fiction paroxystique rejoint une certaine réalité, voire elle anticipe une réalité certaine. En plus de témoigner d'un véritable talent de cinéaste (Lauzon en a manifestement profité pour explorer diverses possibilités formelles, comme l'indique un dualisme formel aisément repérable), servi par des acteurs remarquablement plausibles (Gilles Maheu, Germain Houde, Lorne Brass, etc.), ce film semble répondre à une nécessité personnelle, intérieure, impérieuse...

La mention de ces quelques titres ne prétend aucunement rendre compte de l'événement qui constitue le Festival de Cannes, d'autant plus que celui-ci fut particulièrement chargé cette année, ni même attirer l'attention sur une de ses composantes essentielles. Tout au plus permet-elle de poser quelques jalons pour une interrogation sur la transculture au cinéma. □

La revue des revues

Yves Chevrefils-Desbiolles



DANIEL SYLVESTRE

A la sortie de son tout premier numéro au mois de mars 1986, *La Revue des revues* nous livrait ce décompte étonnant, quinze nouvelles revues avaient été lancées en France depuis l'hiver 1985. Un trimestre plus tard, le numéro deux nous envoyait les faire-part de naissance de vingt autres titres. Nous le savions déjà : les sombres prédictions mcluhanniennes sur la marginalisation progressive des médias imprimés ne se sont jamais vraiment réalisées. Les revues — tout comme les magazines et la presse en général — ont su s'adapter, qui aux rudes conditions concurrentielles du marché, qui à l'éclatement des univers de lecture. Mais lorsqu'on voit ces chiffres, on se dit que jamais la Galaxie Gutenberg ne s'est aussi bien portée !

Comme le laissent entendre les compilateurs eux-mêmes, bon nombre de ces nouvelles revues ne feront qu'une apparition éphémère. Tous ceux qui, une fois dans leur vie, auront tenté l'aventure, savent que les ressources matérielles ne correspondent jamais à la passion. Dans ce domaine, sauf exception, on a rarement les moyens de l'urgence. Le fait s'impose néanmoins : la revue demeure un moyen de communication privilégié lorsque l'on croit avoir quelque chose à dire. Et à treize ans de l'an 2000, nos stylos — ou nos logiciels — restent toujours aussi volubiles.

Il y a beaucoup de revues littéraires — bien entendu — dans cette abondante moisson. Les titres de ce groupe varient du très classique *Cahier de poésie* à l'intrigant *Après la plage*. Une autre, *Levée d'encre* parie sur la francophonie ; publiée simultanément en France et au Québec, cette revue possède aussi des correspondants en Belgique et au Maghreb ; elle encourage ses lecteurs au voyage en leur offrant à chaque livraison un billet d'avion ! Mais le flot de nouvelles parutions nous apportent aussi des réflexions sur la musique avec le numéro un de *Vibrations* consacré au métissage musical. Il y a des publications pieuses comme les *Cahiers Georges Pérec* ou les *Études rétiviennes* ; les égyptiannisants disposent des *Cahiers de Chabramant*, les arménisants de l'*Ani-Cahier Arméniens*. Au rang des titres évocateurs, il y a encore *L'Aventure humaine*, la *Grande Nature* et la *Mappemonde*, en n'oubliant pas *Lithique* et *L'arbre au milieu*. Sans préjuger de leur avenir individuel, la floraison de nouvelles revues démontre la vigueur médiatique de cette forme de communication.

Devant tant d'effervescence, et face également à la fragilité de chaque entreprise, nouvelle ou ancienne, une association nommée Ent'revues s'est donné pour mission « d'ouvrir un espace d'information, d'échange et de réflexion pour l'aide, la promotion et l'étude des revues ». Mise sur pied d'un centre de documentation sur l'histoire des revues, séminaires de formation et rééditions de revues disparues sont au programme de l'association qui a vu le jour en février 1986. Dès le mois de novembre de la même année, l'association a notamment organisé une « quinzaine de la revue » afin de « mettre en évidence leur contribution unique au patrimoine littéraire, artistique et scientifique ». Plus de quarante librairies à travers la France ont participé à l'événement en exposant de manière privilégiée plusieurs revues. Des expositions et des débats ont envahi les bibliothèques et les centres culturels après qu'une journée d'étude ait été consacrée à « la place des revues dans la création et l'information ».

Cependant pour le lecteur québécois, le fruit le plus accessible de l'association est une... revue ! Désignée avec modestie comme un bulletin de liaison, *La Revue des revues* est une très belle publication comptant de soixante à soixante-dix pages dont la maquette est simple et agréable. En plus de l'éditorial, trois grandes rubriques animent le sommaire. En commençant par la fin, il y a l'Inventaire, une somme d'informations sur les revues existantes dans tel ou tel domaine (le théâtre et la musique ont fait l'objet des deux premiers numéros), sur « les salons de lecture », « les nouvelles revues » et « les revues d'ail-

À tout écran !
Les Quinze jours du Milieu

Du festival nettement multidisciplinaire de l'an dernier, « Les Quinze jours du Milieu », (21 mai au 3 juin) deviennent un événement qui se préoccupe surtout de la vidéo.

Qu'il relève du hasard de la programmation ou d'un intérêt marqué pour le médium, le choix n'est pas pour autant arbitraire, puisqu'il délimite la spécificité de l'événement et du Milieu parmi les autres festivals de l'écran.

Des vidéos présentés, notons : *Survivals research Laboratories : Virtues of Negative Fascination*, de « performers » de San Francisco, *Intellectuals properties* de John Adams, inclassable entre le documentaire et la fiction narrative, le premier long métrage de Bill Viola : *I do not know what it is I am like*, trois séries thématiques : « Danse », « Musique » et « Artistes rebelles » regroupant plusieurs pièces, etc.

Tous pour la plupart de longue durée, ces vidéos s'éloignent des grands courants populaires du « clip » et du « Home vidéo ». Le rapprochement ici inévitable avec le cinéma tend à renouveler le langage vidéographique, comme à pousser plus loin les limites du médium.

Mis à part les spectacles et le cinéma également au rendez-vous des « Quinze jours », un atelier sur les effets spéciaux en vidéo, présenté par les plus grands spécialistes en la matière : John Sanborn et Mary Perillo, complète le programme.

Le Milieu
— 5380, boul. St-Laurent,
Montréal, Tél. : 277-5789

L'art et les films sur l'art

suite de la page 48

Dans le raz-de-marée de films-fleuve du Festival, ont réussi à surnager seulement 3 courts métrages en compétition, et 14 films hors concours (sur un total de 80 films !) De petites oeuvres cinématographiques (moins de 20 minutes) qui avaient du mal à se tailler une place à côté des mastodontes.

Ce qui nous amène à la question fondamentale. Quels étaient les critères de sélection des films ? Le critère essentiel devrait être l'adéquation entre les moyens cinématographiques utilisés et l'art constituant l'objet du film. Or, c'est précisément le critère qui a le plus fait défaut.

Nous avons donc été noyés par une marée de films mettant en vedette les affres créatrices d'artistes au supplice devant une toile vierge et une caméra impitoyable.

Il y avait aussi des films de facture honnête dans le genre que je suis tenté d'appeler didactico-muséologique. C'est effectivement dans les musées et les galeries que de tels films ont à jouer un rôle supplétif, souvent pour accompagner une exposition. Marqués par une connaissance profonde du sujet, il leur arrive cependant d'être didactiques au point de manquer de souffle. Je compterais parmi eux « Les fresques de Diego Rivera » de Michael Camerini, « Suleyman le Magnifique » de Susanne Bauman, « L'architecture de Frank Lloyd Wright » de Murray Grigor, par exemple. Ce genre était beaucoup trop présent au Festival. Je soupçonne qu'en faisant leur choix, les responsables se laissaient plus guider par la renommée de l'artiste présenté que par la valeur du film lui-même.

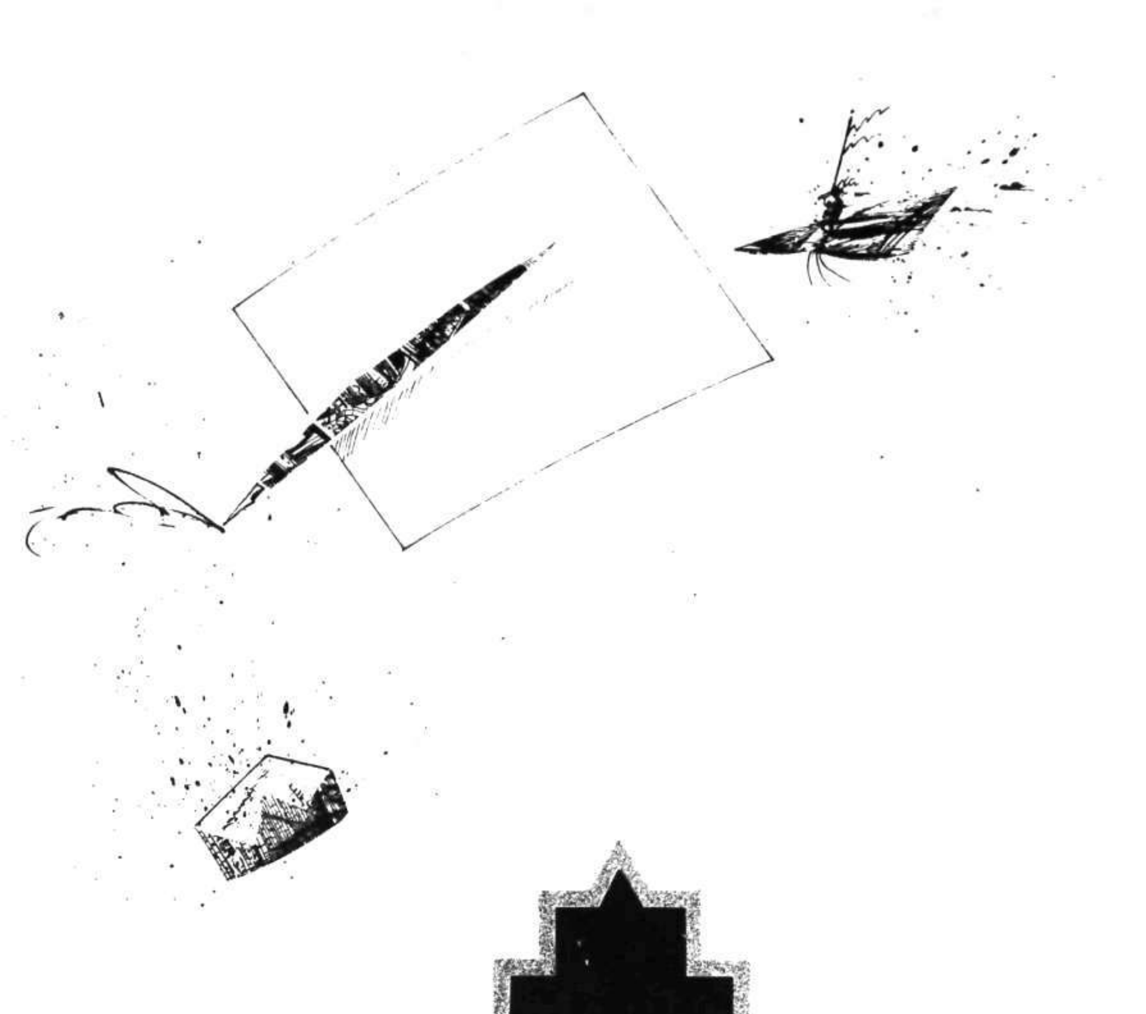
Il n'a donc pas été surprenant de constater l'exode massif de l'auditoire lors du visionnement du « Jacquemart » de Georges Léonard, lourd et prétentieux ; la froideur de la salle pendant le long-gue-gueret « Picasso » de Didier Baussy ; les rires et murmures qui fusaient pendant le « Portrait d'un peintre dans son atelier » de Boris Lehman ; les compliments obliques sur « Laliberté » de J.P. Lefebvre ; et j'en passe. Nul festival n'est exempt de critiques. Mais tout ne tourne pas rond lorsque la salle est plus qu'à demi-vide, lorsqu'un festival n'attire guère le milieu des artistes et cinéastes du cru, lorsque l'ambiance dans les couloirs reste tiède et lasse.

Entre les films classiques, soignés mais peu emballants — et les films fabriqués sur recette facile, il manquait au Festival des films innovateurs, bien documentés mais cherchant de nouvelles approches au film sur l'art. Leur absence se faisait péniblement sentir. L'oeuvre cinématographique a pour but de pénétrer à l'intérieur et d'illuminer l'oeuvre créée par l'artiste, en employant sa propre sémiotique.

C'est une tâche d'une extrême difficulté. Le Festival nous en a donné cependant quelques beaux exemples. De la Suisse, nous avons eu « Portraits de dix artistes contemporains » de Luciano Rigolini (primé). De Pologne, le « Cinémusée à la Mémoire de Szczepan Mucha » de M. Nitoslawska et A. Rózycki (hors concours pour des raisons inexpliquées). Et de Hongrie : « Shirakusai Bolond » de M. Sarkantya, primé également.

Dans l'éventail des manifestations culturelles et des festivals auxquels sont conviés les Montréalais, le Festival du film sur l'art occupe une place importante mais n'assiéra sa réputation internationale — et locale — que sur une recherche rigoureuse de ce qu'il y a de meilleur dans ce domaine. □

Janusz Polom



leurs », sans oublier « le petit revuiste pratique » pour tout ce qui concerne la législation, les demandes de subvention, etc. La rubrique Mouvement fait le point sur les tendances esthétiques, éthiques ou idéologiques qui traversent le monde des revues tandis que la rubrique Traces consacrée à l'histoire des revues vient combler un vide immense dans l'historiographie des idées.

Au hasard des sommaires, nous trouvons dans la rubrique Traces du premier numéro un article signé par Jean-Marie Domenach sur la revue *Esprit*. Intitulé « Entre le prophétique et le clérical », le texte rend compte du dynamisme que peut infuser une revue dans un paysage culturel. Dynamisme qui ne serait pas étranger au fait que « la revue, comme le signale la présentation de l'article par les éditeurs, fonctionne à l'envers ou à l'encontre de la plupart des pratiques de production éditoriale et de communication culturelle aujourd'hui dominantes ». Voilà un bon indice sur la source de la vitalité des revues dans le monde médiatique contemporain. Une bonne compréhension du phénomène, et l'évaluation de l'impact d'une action future, doit surtout se faire à partir de la spécificité du médium, plutôt qu'en termes de concurrence inter-médiatique.

Dans la rubrique Mouvement, nous pouvons lire en contrepoint un compte rendu d'Olivier Corpet, le rédacteur en chef de *La Revue des revues*, sur deux colloques internationaux qui ont eu lieu en Suisse et en Italie en 1983 et 1985. Parmi les questions qui y furent abordées figurait justement le « rôle des revues culturelles par rapport aux autres médias imprimés et électroniques ». Une troisième rencontre est prévue en mai 1987 à Madrid. Comme le titre nous y engage, « Revuistes de tous les pays », gardons l'oeil ouvert ! D'autant plus qu'un dossier du numéro quatre de *La Revue des revues* sera consacré aux revues culturelles du Québec.

Avec le numéro deux, *La Revue des revues* prend véritablement son envol. Un sommaire passionnant nous offre, entre autres, dans la rubrique Traces un article d'Auguste Anglès sur « L'accueil des littératures étrangères dans la *NRF*, 1909-1914 » et un autre d'Édith Silve à propos de la fondation du *Mercure de France*. Le premier touche un problème devenu familier à ceux qui réfléchissent aux expressions culturelles québécoises. Il indique que, si l'on ne peut jamais échapper à la notion de synthèse culturelle, le cosmopolitisme, en revanche, se vit rarement dans l'harmonie. Le second raconte comment une revue fut un jour à l'origine d'une des maisons d'éditions les plus connues, Gallimard.

Dans la rubrique Mouvements, un article de Beatrix de Koster et de David Applefield déroule un panorama des « Revues américaines à Paris, des années 20 à nos jours ». Nous y trouvons de nombreuses allusions à des noms très connus dont la situation s'apparentait à quelque chose variant entre le profond exil intérieur et le voyage doré. Mais surtout, il y a une interview du fondateur d'une des revues les plus surprenantes apparues récemment : « *La Lettre internationale* ou le rêve européen d'Antonin Liehm. » Nous y suivons le parcours long et têtu de cet homme parti de sa Tchécoslovaquie natale pour aboutir à Paris après de nombreuses années vécues à New York et à Philadelphie. En plus d'un format semblable, *La Lettre internationale* partage également avec *Vice Versa* un objectif transculturel. L'édition française a donné naissance à une édition en langue italienne et une autre en espagnol, toutes indépendantes les unes des autres. Une grande place est faite à la traduction, donnant ainsi raison à Tzvetan Todorov lorsqu'il déclare que la force d'une culture se manifeste plus par le prix payé pour traduire dans sa langue les pensées étrangères, que par les subventions accordées aux traductions de sa propre littérature *.

Saluons donc *La Revue des revues* et l'univers d'échange qu'elle nous offre. Pour ceux qui voudraient contacter l'association Ent'revues, voici son adresse : Maison des sciences de l'homme, 54, bd Raspail, 75270, Paris Cedex 06. □

* Tzvetan Todorov, « Le croisement des cultures », Communications, n° 43, 1986, p. 20.

Aperçu du Festival

Cette année, le Festival des films du monde (21 août au 1[er] septembre) nous donnera l'occasion de voir ou de revoir quelques classiques dont *L'Empire des sens* de Nagisa Oshima, un monument d'érotisme à la japonaise, et *Hiroshima, mon amour* de Alain Resnais, où amour et guerre se marient en une image étonnante de sensualité.

Dans la production récente, deux films dont les titres laissent présager une analyse, ou du moins de fortes références aux sentiments amoureux : *Chronique des accidents d'amour* de Andrzej Wajda et *Diary for my Lovers* de Marta Meszaros. On sait que ces deux cinéastes se sont beaucoup intéressés à ce thème.

Comme par les années passées, le FFM offrira aux cinéphiles une bonne sélection de curiosités ou tout simplement de films provenant de pays mal connus cinématographiquement parlant. En cela, le Festival rejoint les objectifs de Vice Versa, qui s'intéresse tout particulièrement aux idéologies, à l'évolution des moeurs, des cultures. Nous pourrons découvrir à travers leur cinéma, ce que sont le Japon et la Chine d'aujourd'hui et les films de Pologne et de Hongrie refléteront certainement la nouvelle politique d'ouverture des pays de l'Est.

Le penchant de Vice Versa pour l'Italie sera flatté par la présence au FFM des plus récents films des Rosi, Bolognini, Scola et Fellini, et la sélection de plusieurs grands films argentins dans la section « Cinémas de l'Amérique latine » permettra d'observer l'évolution du discours socio-politique amorcé à la suite des changements récents dans ce pays. C'est ainsi qu'on rejoint le thème prévu du numéro d'automne de Vice Versa : les Amériques.

Anna Gural-Migdal,
Gloria Kearns



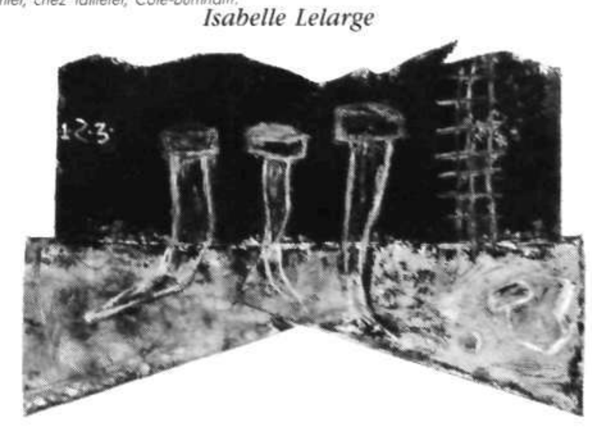
ARTS VISUELS

Daniel Villeneuve: Les pro-fonds

Daniel Villeneuve isole *ses* signes, c'est un des héritages du Pop Art américain des années soixante. Ici, le gros plan est tel, que le représenté s'égare en importance, si ce n'est plus. Il y a une certaine sublimation ou exacerbation des formes qui sont davantage perçues comme abstraites même si, en fait, elles sont figuratives. Allongées et curvilignes très souvent, elles *s'installent*, imperturbables, devant nous. Les clous, les aimants, les ballons de football, les barbelés, les chiffres... sont rendus de manière hypergraphique, on pense à certaines lignes, à celles d'un Cy Trombly, par exemple. Donc, c'est un univers secret, archi-expressionniste et assez minimal, finalement, que la couleur vient aisément diluer, comme pour mieux nous distraire... Les fonds marbrés de Villeneuve accentuent l'effet de drame, en dépit des couleurs ocrées, bleutées, chaudes, froides, ou criardes, qui semblent *rafraîchir* l'ensemble. Mais, méfions-nous des couleurs qui nous mentent ; ce que l'on nous dit est profondément viscéral. □

1) la récente exposition de Daniel Villeneuve était présentée à Montréal, du 15 avril au 3 mai dernier, chez Taillefer, Côté-Burnham.

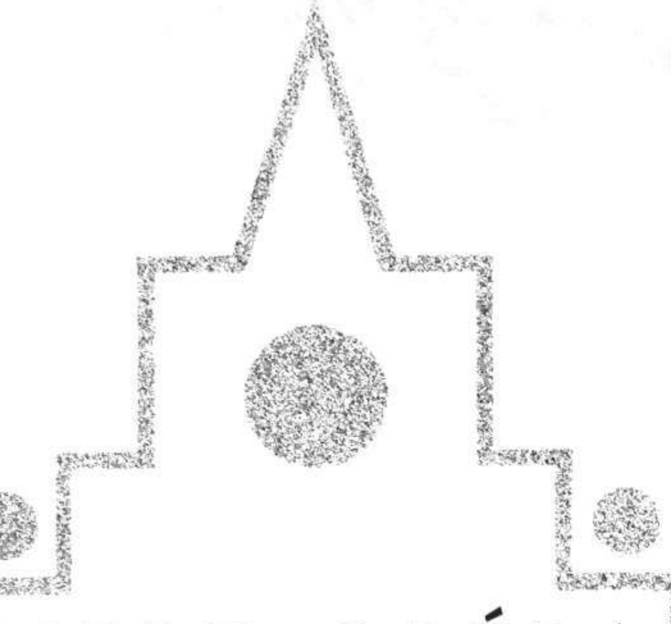
Isabelle Lelarge



GUY L'HEUREUX

ESPACE ET SIGNES DU THÉÂTRE

par Wladimir Krysinski



MERZ OPÉRA

La maîtrise absolue de l'absurde

Le Théâtre Ubu est une institution d'apparence modeste sinon timide et pourtant tenace qui, à dire la vérité, constitue un des bijoux artistiques de Montréal. Après avoir vu *Coeur à gaz* (1982) et *Picasso-Théâtre* (1985) je suis convaincu que chaque spectacle du Théâtre Ubu est un « must » et qu'aucun théâtromane ne devrait s'y soustraire.

Il en va de même avec *Merz Opéra* de Kurt Schwitters, dadaïste allemand génial qui, par cette oeuvre hétéroclite, crée une « anti-revue Dada ». Une fois de plus Denis Marleau a produit un objet théâtral parfait. Cette fois-ci grâce au concours précieux de Friedhelm Lach, spécialiste internationalement connu de Schwitters qui connaît son oeuvre mieux que personne. Ce concours de circonstances a permis de réaliser un spectacle unique qui commémore aussi le centième anniversaire de la naissance de Schwitters (1887-1987). *Merz Opéra* est tout en subtilités et morceaux de bravoure où l'absurde est maîtrisé et joué à la perfection pour la grande joie du spectateur par Carl Béchard, Pierre Chagnon, Bernard Meney et Danièle Panneton. Cet ensemble remarquablement coopératif et pourtant bien individualisé reproduit et construit *Merz Opéra*, c'est-à-dire ce collage et cet assemblage d'objets et de grimaces, d'actes gratuits et de répliques glossolalliques, de gestes sans calcul mimétique, de monologues et de répétitions vocales en deçà et au-delà d'une représentation théâtrale. Il s'agit d'une sorte d'extra-théâtre qui pousse sur le corps absurde de la quotidienneté bourgeoise. En fait *Merz Opéra* est une série de numéros, de quasi-sketches, de feintes théâtrales dont il se dégage un sentiment de gratuité et de dérision, d'agressivité douce et d'ironie subtile. Le monde y est à la fois mis entre parenthèses et soumis à une raillerie féroce. S'il y a donc une logique de ce *Merz*, c'est celle du rite déchaîné du non-sens. Depuis « Je suis toujours polie » et « What a b », « Je suis un cochon » jusqu'à « Deux messieurs in La loterie du jardin zoologique » en passant par « La souris morte » et l'impayable « Ribble bobble Pimlico », « Petit poème pour un grand bègue », le non-sens triomphe sur la scène construite en pacotille et en bric-à-brac fonctionnels. Au grand profit du spectateur, ce mélange grandiloquent et carnavalesque, cette libération de l'énergie ludique sont particulièrement salubres. □ W.K.

Scénarisation de Denis Marleau assisté de Friedhelm Lach à partir de textes de Kurt Schwitters ; mise en scène de Denis Marleau ; avec : Carl Béchard, Pierre Chagnon, Bernard Meney, Danièle Panneton ; décor : Claude Goyette ; costumes : Jacinthe Vézina ; éclairages : Dominique Gagnon ; régie-son-lumière : Dominique Gagnon ; bande sonore : Denis Marleau ; graphisme : Anne McIsaac. Par le Théâtre Ubu au Nouveau Théâtre d'Outremont, 18 mars au 5 avril 1987





HENRYKA LEHMANN

Benoît Dagenais (*Le poète*), Francine Alepin (*la contesse Fritouille*).

Le cadavre exquis de l'aristocratie et le goût amer du chou-fleur

Le festin chez la comtesse Fritouille est une de ces nouvelles surprenantes de Gombrowicz où soudain notre perception du monde bascule dans l'insolite et dans le grotesque pour céder la place à l'enchantement. L'auteur de *Ferdydurke* y a écrit tout un traité narratif et loufoque de la lutte des classe et de la chute de l'aristocratie dans le toc de ses manières. Mais cette Pologne aristocratique de salons et de festins, n'est rien d'autre que l'univers humain pris au dépourvu par le regard féroce et amusé du grand écrivain qui ne cessa d'écrire toute sa vie durant la démystification de la Forme qu'il appela « interhumaine ». Pour Gombrowicz, l'homme n'existe pas en dehors de la Forme qui le pétrifie et qu'il se crée à tout instant pour perpétuer son être-dans-le-monde-avec-les-autres. Ainsi l'être humain n'est que ce qui existe entre les humains comme parole, manière, théâtre momentané de l'être social pris au piège de *la Forme interhumaine*. « *Moi* qui suis aristocrate je joue aristocrate devant toi qui es paysan, donc tu dois jouer devant moi ton être paysan. » L'impératif de la forme fonctionne de cette façon chez Gombrowicz. Les rôles sont en premier lieu socialement déterminés. Ensuite commencent les subtilités et les cabrioles du grand narrateur Gombrowicz. Dans ce *Festin chez la comtesse Fritouille*, la forme supérieure des aristocrates « viole » la forme inférieure du poète. Les méandres de l'intrigue mènent à la consommation du chou-fleur-objet et du chou-fleur-viande humaine, car le pauvre enfant paysan, nommé par malheur Chou-fleur sera bel et bien consommé par la haute société. Voilà pour l'introduction à Gombrowicz.

Le travail de Suzanne Lantagne est fin et remarquablement inventif. La charge joueuse de la nouvelle coïncide avec l'imagination théâtrale du metteur en scène qui radicalise la déchéance agressive de l'aristocratie et en construit une cérémonie de bonnes manières et d'hypocrisie, de passions verbales et culinaires. La chorégraphie du spectacle est gouvernée par le principe de la mise en forme interhumaine et individuelle. Contre le poète, intrus parmi les aristocrates, se ligue la haute société avec son arsenal théâtral de tous les « m'as-tu-vu » qui n'ont de cesse de convaincre le poète de leur supériorité désinvolte. La mise en scène minutieuse de Suzanne Lantagne fait que dans ce ballet des formes, parfaitement chronométré, chaque personnage devient un signe. La mimique et le verbe résument le jeu d'une grande précision cinétique et gestuelle. Le théâtre de déchaîne dans son autodétermination par le mouvement et par la mimique. De ces grimaces naît un spectacle tout à fait intense que les spectateurs ne peuvent pas ne pas regarder sans plaisir. Sa drôlerie emporte par la force de son affirmation scénique. Le dessin des mouvements complexes et disciplinés, suit pas à pas la progression de l'intrigue symbolique qui mène à la mise à nu du cannibalisme social de l'aristocratie.

Ce spectacle est rafraîchissant et joyeux dans sa réussite pratiquement sans faille quoique le parti pris copulatif y soit plutôt une extrapolation, un des mondes possibles de Gombrowicz. Cela ne relève pas de l'esprit de son écriture qui est plutôt voyeuriste et pervers, refoulé dans le jeu des yeux et des objets partiels, des métonymies du désir.

Toute la troupe est rigoureusement à la hauteur des exigences indéniables du metteur en scène qui investit dans ce festin le triple savoir du mime, de la danse et du théâtre tout court. Benoît Dagenais est parfait et très « gombrowiczien » dans ses contorsions, ses poses, ses clins d'oeil et dans son glissement systématique dans la Forme que les aristocrates lui imposent. Il mène le bal en observateur fasciné et en narrateur sceptique. Son rôle est d'une composition rigoureuse que l'acteur porte jusqu'au bout en plongeant dans le monde d'artifice aristocratique. Francine Alepin en comtesse est frivole et mondaine, charmante et sûre de ses charmes, nymphomane à ses heures. Sa beauté aristocratique joue à la perfection sa Forme. Toutes les dames de la petite cour de la comtesse individualisent leurs rôles et prennent part au concert des grimaces et des manières qui marquent bien leur appartenance à la société « supérieure ». La musique et le chant créent une aura saisissante du festin. Et la sculpture très suggestive de Mark Prent, ce corps où poussent les choux-fleurs, met le point final au jeu, devient la catharsis de ce déchaînement aristocratique qui a si mal tourné au crime et si bien tourné au spectacle. □ **W.K.**

Le festin chez la comtesse Fritouille de Witold Gombrowicz, adaptation et mise en scène de Suzanne Lantagne ; les créateurs-interprètes : Francine Alepin, Denise Boulanger, Nathalie Claude, Sylvie Couture, Benoît Dagenais, Daniel Dubois, Alain Gravel, Silvy Grenier, Pascale Landry, Jacques Le Blanc, Denys Lefebvre, Rodrigue Proteau, Danielle Trépanier ; vidéo : Jean Asselin, Pascale Landry, Mark Prent ; scénographie : Yvan Gaudin ; direction musicale et interprétation : Silvy Grenier ; sculpture : Mark Prent ; vidéo : Jean-Pierre St-Louis ; production : *Omnibus* et *Le Pool* à Espace Libre du 31 mars au 19 ayril.

Les Paravents

Le lyrisme et le réalisme de Jean Genet à l'épreuve de la scène

Il y a du grandiose dans ces *Paravents* qu'André Brassard a mis adroitement en scène en respectant à la lettre les multiples instructions du maître Jean Genet qui, dans cette pièce aux dimensions démesurées, a voulu contenir sa juste colère face au colonialisme français, ses passions sexuelles et sociales, mais avant tout un certain réalisme et un lyrisme certain. Ce théâtre a le souffle d'une grande épopée nationale qui pourtant n'en est pas une, car le génie de Jean Genet y procède plutôt par mélange en amalgamant la théâtralité hiératique de l'Histoire au jeu obsessionnel des reflets, la progression linéaire d'une intrigue au bavardage des personnages dont les fonctions principales consistent à jouer comme victimes ou comme protagonistes la marche irrésistible de l'Histoire vers la libération des esclaves.



On connaît le scandale des *Paravents*. À l'époque de la guerre de libération de l'Algérie cette pièce, bien que parfois sous une forme oblique, dit la honte du colonialisme. *Les Paravents* s'adressent à la société française qui, en tant qu'institution, ne peut pas recevoir ce message. L'interdit qui frappe *Les Paravents* exprime a contrario l'efficacité de la création de Genet.

L'univers des *Paravents* est en un sens manichéen. Le partage du bien et du mal recoupe les motifs typiques de Genet : le pouvoir, l'État, la prostitution, l'homosexualité, le vertige de la jouissance, la condition basse face aux splendeurs de la richesse bourgeoise.

André Brassard a infailliblement distribué les acteurs et les actrices. Tous sont remarquables, mais certains sont extraordinairement présents, quand ils accomplissent le rite scénique du geste et de la parole d'une façon inoubliable. Je distinguerais Monique Mercure, pathétique et victorieuse comme Mère. Françoise Faucher comme Ommou d'une justesse d'expression et de présence remarquable. Andrée Lachapelle hiératique et supérieure en tant que Warda. Charlotte Boisjoli, gracieuse et lyrique dans le rôle de Kadidja.

Le travail superbe de Louise Jobin (costumes), assistée de Jacqueline Rousseau et celui de Martin Ferland (décor) font de ce spectacle une kermesse de couleurs et de formes qui, suggestivement, remémorent le réel à la fois solaire et lunaire, joyeux et lugubre avec toutefois une dominante du lumineux. La scène à étages, aux formes rectilignes donne aussi une impression de la structure, pyramidale et transparente de l'Histoire. Ce spectacle des *Paravents* est une suite gestuelle, une progression d'ombres et de symboles qui transforment le théâtre en vertige d'une vie. Prise comme cible par Genet cette vie se métamorphose en un théâtre toujours autre, toujours identique.

Ces *Paravents* ont ouvert un espace enchanteur pour les yeux qu'on ne saura facilement oublier. ☐ **W.K.**

Les Paravents de Jean Genet. Mise en scène : André Brassard ; assistance à la mise en scène : Lou Fortier ; décor : Martin Ferland ; costumes : Louise Jobin assistée de Jacqueline Rousseau ; éclairages : Michel Beaulieu ; recherche musicale : Lou Fortier ; accessoires : Richard Lacroix assisté de Marc-André Coulombe ; régie : Pierre Phaneuf. Une coproduction du Théâtre du Nouveau Monde et du Théâtre Français du Centre National des Arts, du 3 au 28 mars.



Denis Roy, Monique Mercure dans *Les Paravents* de Jean Genet.

RENÉ BINET



YVES DUBÉ

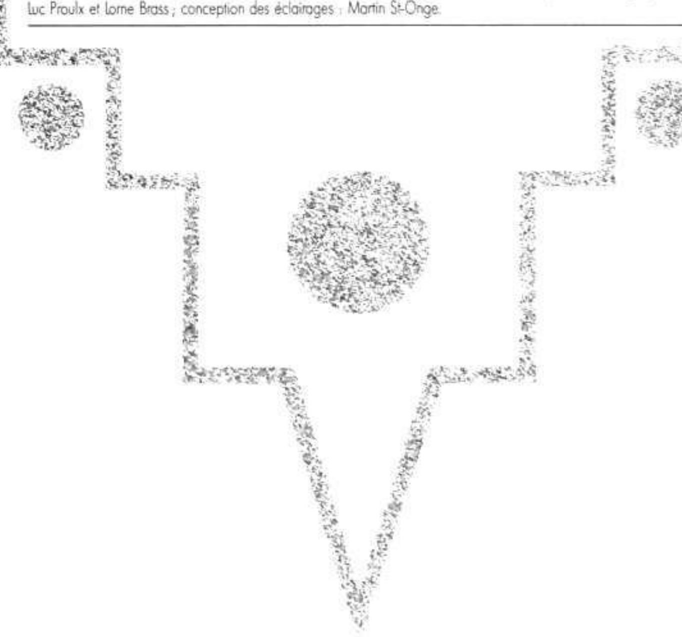
O P I U M

L'existence aquatique d'un fumeur d'opium

C'est à partir d'une idée de Lorne Brass que *Carbone 14* a produit son spectacle d'hiver. Cela se passe dans l'eau et les acteurs qui pataugent sur la scène — bassin sont les signes d'une rêverie symbolique que les spectateurs ont quelque mal à suivre si tant il est vrai que sa logique est fortement surréaliste, malgré un ancrage initial évident dans le quotidien. Car, au début, il y a l'aliénation et le stress que subissent ces personnages — fantoches d'une entreprise capitaliste particulièrement éprouvante où le téléphone et le cri fondent une tension aliénante à la limite du supportable. À l'arrière-fond de ce bruit et de cette fureur se trame une rêverie de bonheur.

L'amour et l'opium, la vraie vie perdue ou retrouvée sur le mode d'une compensation onirique, tout cela sous-tend le devenir du spectacle. Celui-ci se fonde sur une certaine nostalgie du bonheur impossible dont on nous montre les fantômes sinon les figures réelles. Le spectateur est ainsi bombardé par les changements du rythme, par les cris et les éclaboussures de l'eau, par les apparitions et les disparitions féminines et enfantines, par les monologues dont le fil conducteur se rompt avant de réémerger pour être emporté par les vagues d'une subjectivité incertaine, méditative, tantôt rêveusement hédoniste, tantôt désespérée et clivée. Tout cela crée une certaine magie du théâtral. Assez suggestive pour maintenir l'intensité de cet *Opium* vertigineusement imaginaire que soutiennent très bien les acteurs et la musique ainsi que la scénographie. *Opium* séduit bien plus par son aura scénique et par ses vapeurs que par le discours de Shakespeare ou d'Alberto Moravia. Leurs voix n'ajoutent, à mon sens, pratiquement rien au spectacle qui pourrait à la limite se jouer dans et par l'alternance du cri et du silence, de l'eau et de la terre, de l'ombre et de la lumière. ☐ W.K.

Carbone 14 à Espace Libre, une création collective de Michel Barrette, Lorne Brass, Roger Léger, Jonathan Trudel-Perrault, Maryse Pigeon, Rodrigue Proteau, Luc Proulx, Jerry Snell, à partir d'une idée originale de Lorne Brass ; supervision à la mise en scène et au jeu : Gilles Maheu ; musique originale de Michel Drapeau ; textes de Yves Lapointe, Lorne Brass, extraits de *Moi et Lui* d'Alberto Moravia, du *Roi Lear* et de *Macbeth* de Shakespeare ; scénographie de Luc Proulx et Lorne Brass ; conception des éclairages : Martin St-Onge.





WOYZECK

Les logiques de la folie

En montant *Woyzeck* dans une nouvelle et convaincante traduction de Bernard Dort, Gilbert David s'est attaqué à une oeuvre inachevée qui, dans l'histoire du théâtre, marque pourtant une date capitale. Rédigé en 1836, incomplet dans sa composition, représenté pour la première fois en 1913, *Woyzeck* radicalise le discours scénique. Tout d'abord par la façon dont Büchner construit le dialogue. Ses registres sont divergents ; on y passe du réalisme au grotesque, du sentencieux au lyrique, du pulsionnel au scientifique et factuel. Büchner condense ainsi par la structure même du dialogue l'hétérogénéité caricaturale de la société bourgeoise qui n'a pas su se regarder en face. Il en devient le juge implacable par la forme même de son art. Le regard qu'il y jette est moralement massacrant et théâtralement novateur. Les discours qui s'entrechoquent et qui travaillent ce dialogue constituent en même temps un découpage scénique de la réalité. C'est un découpage horizontal : les classes sociales y défilent. Et vertical : les problèmes et les conflits s'y accumulent. Depuis l'exploitation des pauvres jusqu'à la pose et la prétention du savoir scientifique, le grandissement de la psychose de Woyzeck, la jalousie monomaniaque et la pulsion de mort. *Woyzeck* c'est donc la convergence des logiques implacables, sociales et individuelles de la folie.

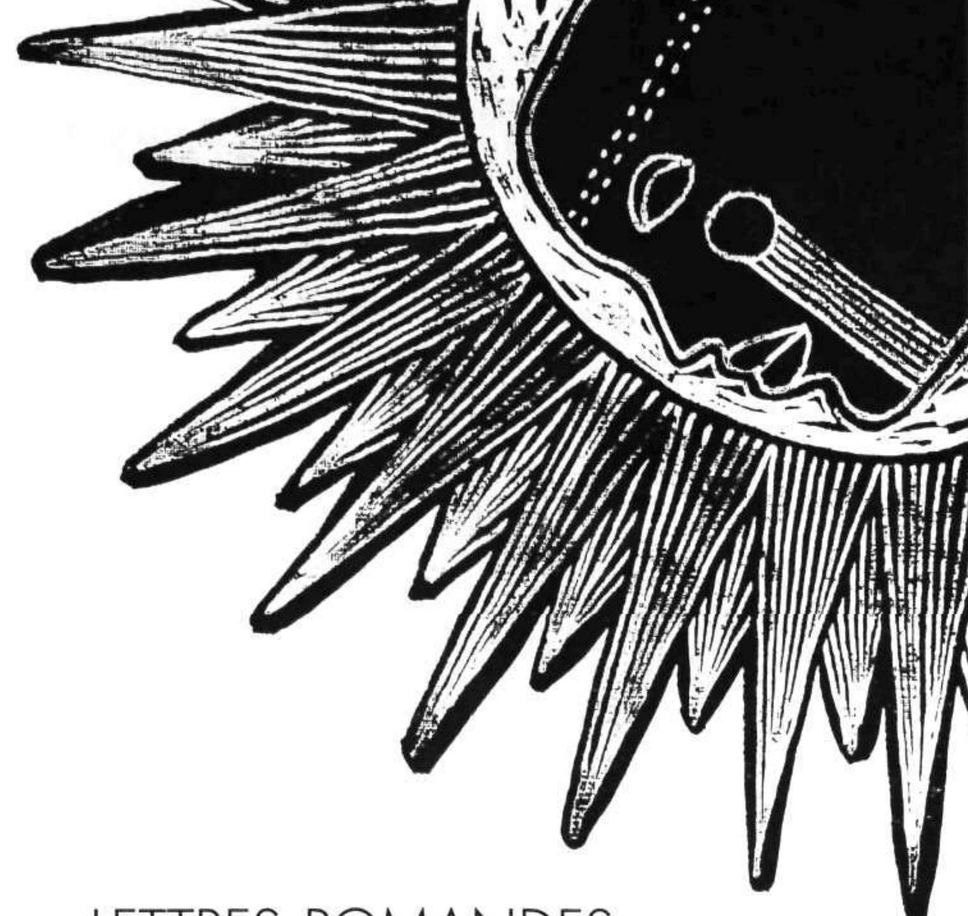
Si donc, de prime abord, la poétique de Büchner relève du mélange romantique (Mischung), elle est en fait moderne de par sa fragmentation dynamique et sa singularisation de l'événement et du personnage. Woyzeck préfigure les personnages anomiques du théâtre expressionniste. L'oeuvre de Büchner anticipe aussi sur le théâtre brechtien avec ses montages et ses distanciations. Mais en même temps la richesse de cette oeuvre est telle qu'elle se projette dans le théâtre de la cruauté puisque, l'intensité du devenir scénique s'y constitue dans l'esprit d'Artaud en un système des signes autonomes.

Le travail de Gilbert David mérite un éloge incontestable mais modéré. En chroniqueur tardif des événements théâtraux de Montréal, je dirais que ce qui m'y a séduit avant tout c'est l'organisation de l'espace scénique. À la limite d'un débordement voulu, Gilbert David démultiplie la scène en zones événementielles, conflictuelles et autoréflexives qui se heurtent dialectiquement. La caserne communique avec le cirque, la rue avec la chambre de Marie, les abords de la ville avec d'autres lieux où s'égare Woyzeck, le théâtre des marionnettes avec le théâtre de la vie. Ce foisonnement toponymique devrait donner lieu à un théâtre plus rapide et convulsif, plus ponctuel et épiphanique, plus allusif et dialectique. Malheureusement, les bonnes intentions se heurtent à un je-ne-sais-quoi d'imprécis et à une défaillance dans la direction. Le rythme se casse assez souvent et le spectateur est égaré. Le chariot qui transporte les comédiens encombre par moments la scène. Les tableaux au nombre de vingt-sept se suivent un peu au hasard, et on a l'impression que leur composition n'est pas toujours structurée en fonction d'un impact cognitif ou même esthétique sur le spectateur. Cela dit, le spectacle a ses moments forts. Paradoxalement cela tient moins au personnage de Woyzeck qu'à Claude Godbout (Andrès, le sous-officier, Le Fou), à Ginette Chevalier (Marie), Benoît Geoffroy (Le Tambour-major), André Thérien (Le Bon menteur, le Cheval savant, le Docteur, le Juif), Jacques Cousineau (Le Forain, Le Capitaine) qui ont su donner à leurs rôles une épaisseur certaine. Ce n'est pas le cas de Benoît Lagrandeur (Woyzeck). Son rôle pèche par l'inachèvement et par l'inertie. Comme si l'acteur cherchait encore un ton juste. À défaut de le trouver, il s'est résigné à une monotonie embarrassante et somme toute inexpressive. Ce rôle n'est pas facile. Mais l'acteur a immobilisé Woyzeck dans une passivité monocorde qui n'est ni méditative ni autrement fonctionnelle. Il serait injuste de ne pas relever le travail tout à fait convaincant de Michel Demers, Martin l'Abbé, Michel Robidoux et Jeannine Boucher. □ W.K

Une production autogérée du Groupe d'Action Théâtrale au Théâtre de la Veillée du 3 au 25 janvier 1987 ; fragments d'un drame de Georg Büchner ; traduction française de Bernard Dort ; mise en scène : Gilbert David ; décor, costumes et éclairages : Michel Demers ; vidéographie : Martin l'Abbé ; musique originale et conception sonore : Michel Robidoux ; coiffures et maquillages : Jeannine Boucher ; technicien : Léo Lagassé ; régie : Sylvain Racine.



NORMAND COUSINEAU



LETTRES ROMANDES

Lettre à quelques visages

Christophe Gallas

Dans sa dernière livraison, *Vice Versa* publiait un compte rendu d'un recueil de proses de Christophe Gallaz, *Les chagrins magnifiques*, publié chez Zoé à Genève (Voir la chronique « Lettres romandes »).
Pour faire partager aux lecteurs de *Vice Versa* le charme émouvant de ces récits encore non disponibles au Québec, je leur en offre un ici, qui est presque-inédit. « Presque », car Christophe Gallaz publie régulièrement ses proses, dont celle qui suit, dans *Le matin*, un grand quotidien de Lausanne.

Je *vous contemple*, Madame. Savez-vous les pouvoirs du regard ? Observer un visage au point de le détruire... Je veux dire qu'il est là maintenant devant moi, campé sur vos épaules à quelques mètres de distance à peine, dans un restaurant ou sur un trottoir de la ville, à la lumière d'une fenêtre ou dans l'éclatante lumière qui blanchit la rue, et qu'il va s'effacer à mesure que je le connaîtrai.

Tenez, voici l'espace qui s'étend de votre front à votre menton, votre peau très pâle, vos lèvres fines et votre nez franc, vos yeux fichés dans leur orbite comme deux clous bleus de métal ou bruns de biche et vos cheveux courts ou longs, bruns ou blonds ou fins ou drus qui tombent diversement sur votre nuque, et cette nuque inclinée, droite ou raide, et vos tempes bombées ou creuses qui font saillir vos pommettes, et quoi d'autre encore ? Dix, vingt et cinquante traits supplémentaires, Madame, qui composent votre allure et que je pourrais énumérer.

Mais vous savez que nos curiosités s'aiguisent au rythme de leurs conquêtes. Je guetterai pour finir les moindres détails de votre mine, cette ride qui marque vos cernes, par exemple, ou leur teinte un peu violette ou le tomber de vos paupières, ou la courbe de vos oreilles et de vos mâchoires, ou les mouvements les plus discrets de votre physionomie : là, votre bouche, elle a bougé ! et votre cou qui se tend ! et là, une cicatrice !

Tels seront, Madame, les riens qui rempliront mon oeil. J'en tirerai dix ou vingt conclusions plus hypothétiques les unes que les autres sur vos humeurs et sur votre âme, selon la maigre expérience que j'ai des faits et de leurs signes, mais aucune de ces trouvailles ne m'apaisera tout à fait. Je suivrai des procédures plus subtiles. Je voudrai deviner ce que je ne parviendrai plus à vérifier.

Oui, Madame, je veux maintenant vous imaginer. Dresser l'*inventaire de toutes vos figures possibles*. Êtes-vous réellement devant moi ou n'êtes-vous ici que parce que je vous regarde ? Je vous l'avouerai, Madame : je vois votre visage se défaire sous mes yeux puis se faner aussitôt, comme plié d'instant en instant par tous ses âges passés et futurs, tour à tour lisse et flétri comme à la double orée du cercueil et du berceau, déjà cireux mais frais encore, ou triste ou joyeux, ou grave et serein, perpétuellement gravé d'ombres fugitives entre le très ancien et le très tendre !

Oui, vous êtes cuirassée d'un masque souverain qu'anime un allant propre. Mais n'en tremblez pas, de grâce. Ne craignez pas d'être aussi dérisoire sous cet abri de chair, d'os et de peau. C'est notre lot très commun, vous savez. Et n'être ici-bas que l'image fugitive d'un fondement ignoré n'est pas si terrible, après tout...

Nous y sommes, Madame. Vous voilà dévisagée dans le vrai sens du mot : détachée de l'apparence qui vous désignait tout à l'heure en ville, au restaurant ou sur les trottoirs. Vous avez rejoint les cent femmes que je connais et les mille qui sillonnent le pays, et les cent mille qui peuplent nos mémoires. Vous n'exprimez pas une parole et pas un désir, pas un songe et pas un chagrin qui vous appartienne. Vous êtes innombrable et nulle, pure et abolie. Et voilà pourquoi je ne vous regarde plus, et voilà pourquoi vous me dites en pleurant :

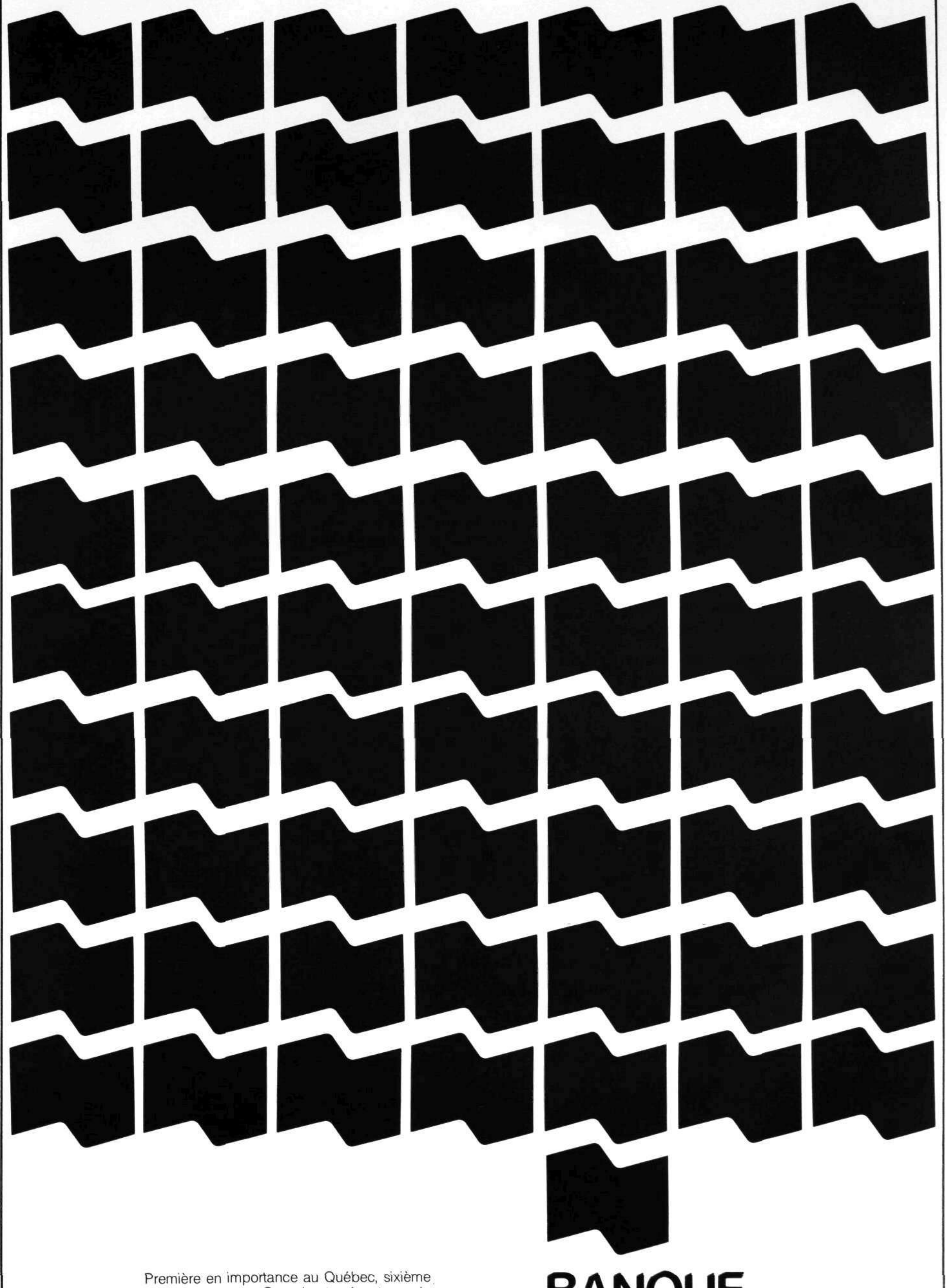
— Tu ne m'aimes pas.

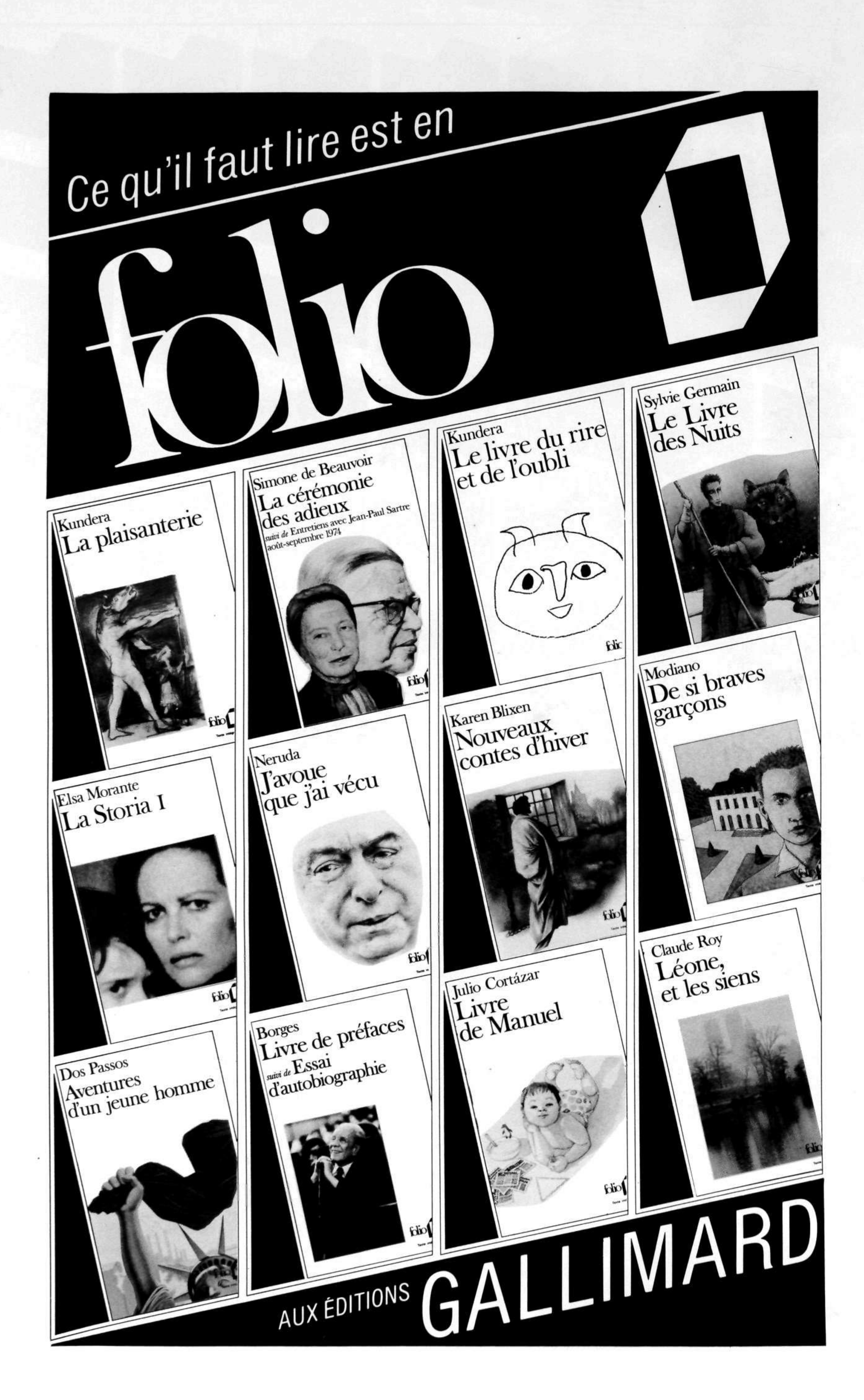
Non, Madame, ce n'est pas aussi simple. Nous sommes seulement rendus à nos plaines intérieures, ces lieux fécondés par le mystère, ces royaumes d'où jaillissent, par des volcans obscurément fendus, des rumeurs innommées de vagissements et de deuils. Vous comprenez maintenant, Madame, comme nous avons quitté le monde bruissant.

Et comme nous sommes seuls.

Et comme cela n'a pas d'importance. □

Oeuvres de Christophe Gallaz :
Une chambre pleine d'oiseaux, récits, L'Âge d'homme, 1982.
La vie à belles dents, textes pour enfants, Gallimard, 1982.
La Belle et la Bête, adaptation, Grasset, 1984.
Lettre à Jeanne Hersch / La Haine du présent, coll. Cactus, Zoé, 1984.
Rose blanche, Script, 1985 (Diffusion Sodis).
Les chagrins magnifiques, Zoé, 1986.




Ce qu'il faut lire est en
folio
Kundera
La plaisanterie
Simone de Beauvoir
La cérémonie des adieux
suivi de Entretiens avec Jean-Paul Sartre août-septembre 1974
Kundera
Le livre du rire et de l'oubli
Sylvie Germain
Le Livre des Nuits
Modiano
De si braves garçons
Karen Blixen
Nouveaux contes d'hiver
Elsa Morante
La Storia I
Neruda
J'avoue que j'ai vécu
Claude Roy
Léone, et les siens
Julio Cortázar
Livre de Manuel
Borges
Livre de préfaces
suivi de Essai d'autobiographie
Dos Passos
Aventures d'un jeune homme
AUX ÉDITIONS GALLIMARD